

LUCISTELA,
COMEDIA ANÓNIMA E INÉDITA
DE FINALES DEL SIGLO XVI:
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
MARÍA DE LAS MERCEDES FLORES MARTÍN
Y DIRIGIDA POR LA DRA.
D^a MERCEDES DE LOS REYES PEÑA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
2009



«SANTO PENITENTE EN UNA ROCA EN EL MAR»¹

¹ Grabado procedente de una edición antigua de la *Navigatio Sancti Brendani*. La tomamos de Ohly, 1992, quien a su vez la toma de Elisabeth Geck, ed., *Sankt Brandans Seefahrt, Faksimiledruck nach der Originalausgabe von Anton Sorg, Augsburg um 1476*, Wiesbaden, Pressler, 1969.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
Abstract	23
Abreviaturas	25
BLOQUE I: ANÁLISIS DE LA COMEDIA	27
CAPÍTULO 1: ESTUDIO TEXTUAL	29
1.1 Descripción del manuscrito	31
1.2 Procedencia	34
1.3 Usos gráficos del copista	37
1.3.1 Vocalismo	37
1.3.2 Consonantismo	38
1.3.3 Grupos consonánticos	39
1.3.4 Mayúsculas	39
1.3.5 Separación de palabras	40
1.3.6 Puntuación	40
1.4 Rasgos lingüísticos relevantes	41
1.4.1 Vocalismo	41
1.4.2 Consonantismo	41
1.4.3 Aspectos gramaticales	41
CAPÍTULO 2: EL LENGUAJE DE LA COMEDIA	43
2.1 Estudio onomástico	45
2.1.1 Gregorio	47
2.1.1.1 Su ayudante: Roselis	48
2.1.1.2 Su oponente: Celicor	49
2.1.2 Lucistela	49
2.1.2.1 Su ayudante: Floriana	50
2.1.2.2 Su oponente: Lucerno	51
2.1.3 Los personajes sin nombre	52

2.2 El lenguaje de la comedia	54
2.2.1 Adecuación del lenguaje	54
2.2.2 Referencias mitológicas	56
2.2.3 Referencias históricas	56
2.2.4 Referencias literarias	56
2.2.5 Léxico petrarquista	56
2.2.6 Refranes	57
2.2.7 Retórica	57
2.2.8 Conclusiones	59
CAPÍTULO 3: MÉTRICA	61
3.1 Estructuración métrica	63
3.1.1 Consideraciones generales	63
3.1.2 Quintilla, redondilla, sextilla	65
3.1.3 Octavas reales	66
3.1.4 Liras	66
3.1.5 Tercetos	67
3.1.6 Suelos	67
3.2 Uso y función de las formas métricas	68
3.2.1 Metro castellano/metro italiano	69
3.2.2 Quintillas	70
3.2.3 Redondillas	72
3.2.4 Octavas reales	73
3.2.5 Liras	75
3.2.6 Tercetos	75
3.3 Cambios métricos	76
3.4 <i>Res metrica</i>	78
3.5 Cuadros	81
3.5.1 Tabla métrica	81
3.5.2 Versificación	82
3.5.3 Uso y función de las formas métricas	82

CAPÍTULO 4: TÉCNICA TEATRAL	85
4.1 Construcción dramática del texto	88
4.1.1 Las distintas unidades estructurales	88
4.1.2 La estructura de <i>Lucistela</i>	89
4.1.2.1 Jornada Primera	90
4.1.2.2 Jornada Segunda	92
4.1.2.3 Jornada Tercera	96
4.1.2.4 Consideraciones finales	97
4.1.3 Los personajes	98
4.2 Proyecto de espectáculo	99
4.2.1 Didascalias explícitas	101
4.2.2 Didascalias implícitas	103
4.3 Fortuna escénica	104
4.4 Hipótesis de puesta en escena	106
4.5 Cuadros	108
4.5.1 Estructuración de la comedia	108
4.5.2 Estructura	108
4.5.3 Presencia de actores en escena	111
4.5.3 Didascalias explícitas	112
4.5.4 Didascalias implícitas	114
CAPÍTULO 5: AUTORÍA Y FECHA DE COMPOSICIÓN	121
BLOQUE II: LA LEYENDA DEL PAPA GREGORIO	127
CAPÍTULO 6: LOS ORÍGENES DE LA LEYENDA	129
6.1 Conceptos previos	132
6.1.1 El término “leyenda”	132
6.1.2 Hagiografía histórica, hagiografía legendaria. Las leyendas hagiográficas	134
6.1.3 La leyenda del papa Gregorio	135
6.2 Los orígenes de la leyenda	136
6.2.1 El proceso de formación de las leyendas hagiográficas	137
6.2.2 Origen popular	141
6.2.3 Origen histórico	142

6.2.3.1 San Gregorio Magno	143
6.2.3.2 Otros papas llamados “Gregorio”	145
6.2.3.3 La irrelevancia de la hipótesis del origen histórico	146
6.2.4 Creación literaria	147
6.2.4.1 Adaptación de Edipo	147
6.2.4.1.1 La leyenda de Judas	154
6.2.4.1.2 Otras leyendas	156
6.2.4.2 Adaptación del <i>Livre des Rois</i>	159
6.2.4.3 Origen grecobizantino	160
6.2.5 ¿Y la roca?	164
6.2.6 Conclusiones	165
CAPÍTULO 7: ANÁLISIS DE LA LEYENDA	167
7.1 Localización geográfica	169
7.2 Personajes principales	171
7.2.1 Gregorio	171
7.2.2 Madre, tía y esposa	174
7.2.3 El príncipe	178
7.3 Motivos argumentales más importantes	179
7.3.1 El incesto	179
7.3.2 El abandono del niño en las aguas	184
7.3.3 El bautismo	188
7.3.4 El descubrimiento del auténtico origen	189
7.3.5 Oposición entre vida monástica y vida caballeresca	190
7.3.6 Anagnórisis	192
7.3.7 Culpa y penitencia	193
7.3.8 Supervivencia de Gregorio en la roca	200
7.3.9 La llave y el pez	201
7.3.10 Otros milagros	202
CAPÍTULO 8: PRINCIPALES MANIFESTACIONES LITERARIAS DE LA LEYENDA	205
8.1 El <i>Grégoire</i>	207
8.1.1 <i>Grégoire</i> en octosílabos	208

8.1.1.1 Datación	208
8.1.1.2 El autor	209
8.1.1.3 Los manuscritos	210
8.1.2 <i>Grégoire</i> en alejandrinos	217
8.1.3 <i>Grégoire</i> en prosa	217
8.2 <i>Gregorius</i> , de Hartmann von Aue	218
8.2.1 El autor	218
8.2.2 La obra	219
8.3 La traducción latina de Arnold von Lübeck	219
8.4 <i>Gesta Romanorum</i>	220
8.4.1 El autor	220
8.4.2 El texto	221
8.5 <i>Der Heiligen Leben</i>	223
8.6 <i>El Patrañuelo</i>	223
8.6.1 Joan Timoneda	223
8.6.2 <i>El Patrañuelo</i>	224
8.7 Las versiones teatrales	225
8.7.1 La comedia <i>Lucistela</i>	225
8.7.2 <i>El marido de su madre</i>	225
8.7.2.1 Juan de Matos Fragoso	225
8.7.2.2 Ediciones de <i>El marido de su madre</i>	226
8.8 Otras versiones posteriores al Siglo de Oro	226
CAPÍTULO 9: EVOLUCIÓN DE LA LEYENDA A TRAVÉS DE LOS PRINCIPALES	
TESTIMONIOS LITERARIOS	227
9.1 Cuadro comparativo de las diferentes versiones de la leyenda	229
9.2 Análisis de las diferencias entre las versiones	253
9.2.1 El <i>Grégoire</i> en octosílabos	253
9.2.2 El <i>Grégoire</i> en alejandrinos	255
9.2.3 El <i>Grégoire</i> en prosa	259
9.2.4 El <i>Gregorius</i> de Hartmann	262
9.2.5 Las <i>Gesta Romanorum</i>	266

9.2.6 <i>El Patrañuelo</i>	269
9.2.7 <i>Lucistela</i>	271
9.2.8 <i>El marido de su madre</i>	273
BLOQUE III: EL GÉNERO	277
CAPÍTULO 10: EL GÉNERO DE LA COMEDIA. IDENTIFICACIÓN Y CARACTERÍSTICAS	279
10.1 El concepto de “Comedia”	281
10.2 <i>Lucistela</i> : ¿Comedia palatina o hagiográfica?	284
10.3 La comedia de santos y la Contrarreforma	287
10.4 Peculiaridades de la comedia de santos	291
10.4.1 Presencia de <i>mecanismos desfantaseadores</i> . La comedia hagiográfica como catequesis	291
10.4.2 Comedia de santos, estética y decoro	297
10.4.3 Presencia de anacronismos	298
10.4.4 Ruptura de las unidades	299
10.4.5 Utilería y tramoya	299
10.5 El equilibrio entre los elementos religioso, sobrenatural y profano	300
10.5.1 El elemento religioso	301
10.5.2 El elemento sobrenatural	301
10.5.3 El elemento profano	303
10.5.4 El delicado equilibrio entre tres elementos	304
CAPÍTULO 11: ANÁLISIS DE <i>LUCISTELA</i> Y <i>EL MARIDO DE SU MADRE</i> SEGÚN LAS CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO	305
11.1 El elemento religioso	307
11.1.1 Las exclamaciones piadosas y referencias doctrinales	308
11.1.2 La caracterización de personajes a través del elemento religioso	310
11.2 El elemento sobrenatural. <i>Mecanismos desfantaseadores</i>	313
11.3 El elemento profano	318
11.3.1 Las tramas secundarias de carácter profano	318
11.3.1.1 La relación ¿incestuosa? entre Rosaura y Carlos	318
11.3.1.2 La intriga política	320
11.3.2 El gracioso	321

11.4 Conclusiones	324
BLOQUE IV: EDICIÓN DE LA COMEDIA	327
Tratamiento textual y criterios editoriales	329
<i>Lucistela</i>	335
Jornada Primera	337
Jornada Segunda	357
Jornada Tercera	385
Notas textuales	407
Conclusions	415
APÉNDICES	417
Apéndice I: Reproducción del ms. de <i>Lucistela</i>	419
Apéndice II: Reproducción de la <i>editio princeps</i> de <i>El marido de su madre</i>	445
BIBLIOGRAFÍA CITADA	489

INTRODUCCIÓN

Frente a la notable abundancia de estudios acerca de la comedia del siglo XVII, el teatro del siglo XVI ha sido poco valorado por la crítica, pues secularmente se ha subrayado el papel de Lope de Vega como genio creador de la Comedia Nueva. Sin embargo, a partir de la década de 1960, su papel de creador absoluto de la Comedia Nueva se ha visto relativizado en cierta medida por la influencia de ciertos trabajos de la crítica, entre los que sigue siendo fundamental el de Rinaldo Froldi:

la comedia, como toda expresión artística, no es la milagrosa, improvisada y aislada invención de un genio por naturaleza ni tampoco es la impersonal manifestación de una raza o una nación, sino que se forma en el surco de una tradición literaria constituida por obras de distintas personalidades creadoras, las cuales, interpretando humanas exigencias, no constituyen el objeto de la historia, sino su inteligente objeto animador².

Desde esa década, la dramaturgia de finales del Quinientos viene recibiendo mayor atención, aunque es necesario admitir que aún hoy este período de nuestro teatro continúa estando necesitado de análisis más profundos y sistemáticos. Son numerosas las obras que permanecen en archivos y bibliotecas a la espera de ser editadas y, de este modo, sin disponer de un *corpus* lo bastante amplio, resulta difícil conocer y analizar el fenómeno teatral en esta época.

En este ámbito hemos de centrar el estudio de *Lucistela*, una comedia anónima de finales del Quinientos, cuyo manuscrito —única copia conocida— se encuentra inserto en un códice facticio (perteneciente a la colección teatral del bibliófilo Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar) de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En nuestra opinión, es fundamental dar a conocer este texto, testimonio de un teatro perdido que hasta ahora había quedado, como tantos otros, en el olvido, a pesar de que el cuidado de un copista y probablemente el azar han facilitado su pervivencia hasta nuestros días.

Para cumplir este objetivo, editamos la comedia, cuyo valor testimonial es indudable. Su estudio y análisis contribuirá a enriquecer el panorama teatral de una época de

² Froldi, 1973 (1ª ed.: 1962), p. 158.

particular trascendencia, las últimas décadas del siglo XVI, en que se comenzaba a gestar la revolución teatral que alcanzaría su apogeo en el siglo XVII y que Lope de Vega popularizaría bajo el nombre de *Comedia nueva*. Lejos de ser un burdo intento primitivo, el teatro populista de fines del Quinientos no es sino el primer paso dentro de una incansable labor de búsqueda de una nueva formulación teatral, con sus aciertos y errores, sus avances y vueltas atrás, como lo describía Juan Oleza:

el “teatro pobre” no fue el producto espontáneo de una fase primitiva de la evolución teatral, que se extendería desde Lope de Rueda hasta la segunda década de XVII, sino todo lo contrario: una conquista. El fruto de la lucha por un modelo capaz de llegar a más amplias capas de la población de las que habían formado el teatro de colegio, el universitario y el cortesano, lucha cuya necesidad descubrió la venida de las compañías italianas y lucha que tuvo que vencer la propia impregnación de los poetas dramáticos por las formas de la teatralidad aparatosa y cortesana³.

O, en palabras de Javier Huerta Calvo:

Época de tanteos y vacilaciones, como corresponde al parco legado dramático que heredó del Medievo, el siglo XVI ofrece, en su complejidad y variedad excesivas de formas teatrales, una riquísima práctica escénica que servirá de sólida cimentación al magno edificio de la Comedia Nueva⁴.

Aunque la edición de esta comedia se justifica sobradamente por esta ya comentada pertenencia a una época de revalorizada importancia y aún deficiente conocimiento por parte de la crítica, existen otras muchas razones que confirman la vigencia de este trabajo.

En segundo lugar, se trata de una pieza de teatro religioso, de una comedia de santos, subgénero que apenas comenzaba a florecer y que sería uno de los de mayor éxito en pleno siglo XVII. Dicho subgénero aún continúa muy necesitado de estudio, como denunciara en 1986 Josep Lluís Sirera: «quedan todavía grandes lagunas por cubrir, como la de su génesis y primeras manifestaciones sin ir más lejos»⁵, afirmación que, en nuestra opinión, continúa por desgracia siendo válida veintitrés años después. Es precisamente ésta la materia de estudio sobre la que vendrá a arrojar mayor luz una edición de la

³ Oleza, 1986b, pp. 297-298.

⁴ Huerta Calvo, 2003, p. 303.

⁵ Sirera, 1986, p. 56.

comedia que nos ocupa: la génesis del género de la comedia hagiográfica, a través del estudio de un testimonio temprano.

Por otra parte, esta comedia confirma, como tantas otras piezas, la tesis —que compartimos— de que, en contra de lo que objetara Bataillon⁶, estas obras religiosas de finales del Quinientos fueron un instrumento de la Contrarreforma católica, pues representaban un antiprotestantismo positivo. La negación de la herejía resultaría sin duda contraproducente, pues podía ocasionar el efecto contrario al deseado y contribuir a su difusión. Es, pues, un mecanismo mucho más eficaz la afirmación de las verdades de la Iglesia, que se repite con asiduidad en este tipo de piezas. En este sentido, se trata de una obra integrada en una corriente imperante en su tiempo (la Contrarreforma), lo que no significa, sin embargo, que carezca de vigencia en nuestros días. Convenimos con Ignacio Arellano:

Es evidente la estrecha relación que un género como la comedia de santos tiene con una determinada situación ideológica y religiosa, relación que puede incidir en la pérdida de vigencia cuando las circunstancias y los valores dominantes en una sociedad cambian, como cambian los modelos culturales y los horizontes de expectativas de un determinado público. ¿Cabe recuperar para la escena moderna un género tan ligado a la sociedad aurisecular como la pieza hagiográfica? A mi juicio, cualquier obra de arte puede ser recuperable, con ciertas condiciones, y explotando las diferentes vertientes que ofrece. Pensar que sólo las obras estrictamente coetáneas de un receptor pueden llegar a su sensibilidad es negar directamente la posibilidad de todo arte y cultura, y negar además la evidencia que nos enseña que muchas obras de arte de otras épocas viven, y ésta es precisamente una de las características esenciales de la recepción de una obra, que además de su dimensión histórica (por la cual puede leerse como documento) nos importa fundamentalmente su dimensión artística (por la cual se lee como monumento) que la hace siempre actual, a menos que su mediocridad o chatura estética la invalide como tal obra de arte⁷.

Frente a la postura menos imperativa tomada recientemente por Lara Escudero:

Y desde el punto de vista de la recepción a lo largo de los siglos, aunque sigue imperando la coherencia en el interior de la fábula, puede haber una incoherencia entre la fábula y el espectador, de ahí la recepción negativa que ha originado este género en espectadores de siglos posteriores y en la crítica.

En el estudio de la comedia de santos áurea, la falta de perspectiva crítica, una vez más, es la que origina una incoherencia diacrónica. Actualmente la comedia de

⁶ Bataillon, 1964.

⁷ Arellano, 1995, pp. 177-178.

santos puede gustar y atraer menos que otros géneros auriseculares, pero no por ello se debe prejuizar y analizar de manera negativa su valor dramático, aunque ciertamente hay infinidad de comedias de santos poco acertadas, como las hay de capa y espada, o de otros géneros⁸.

En tercer lugar, nos encontramos ante un caso de metamorfosis de género y reescritura, tan habitual y de tanta importancia en el teatro barroco español, como destaca Francisco Ruiz Ramón en una formulación aceptada y repetida por la crítica. Para él, lo realmente significativo para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí de nuestro teatro seiscentista,

sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. [...] Ésta es la creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama occidental. [...] Ese tránsito del mundo —libro, idea, sentimiento o vida cotidiana— a la escena es lo que realiza el teatro español por medio de Lope de Vega y sus seguidores⁹.

En nuestro caso, se trata de la leyenda del papa Gregorio, una leyenda medieval que alcanzó en su época una más que notable difusión: «Cette histoire de faute et de pardon, de péché et de miséricorde divine, de souffrance infernale et de salut miraculeux, a connu à l'époque médiévale une popularité considérable»¹⁰. Y no solo fue popular en el Medievo, sino que constituye una de tantas leyendas que permanecen en el sustrato de la literatura, sirviendo de fuente a las obras más diversas: «Parmi les nombreuses légendes pieuses qui constituent l'héritage commun de presque toutes les nations latines et germaniques de l'Occident, une des plus pathétiques et des mieux connues est celle qui se rattache au nom d'un certain pape Grégoire quelquefois identifié avec Grégoire 1er»¹¹.

En efecto, nuestra leyenda se ha revelado como de fundamental trascendencia en la historia de la literatura europea, con numerosos testimonios a lo largo y ancho del continente y en todas las épocas, como pone de manifiesto la siguiente cita:

⁸ Escudero Baztán, 2004, p. 98.

⁹ Ruiz Ramón, 2000, pp. 128-129.

¹⁰ Geschiere, 1968, p. 747.

¹¹ Krappe, 1936, p. 161.

Rien que pour l'ancien français on compte six mss., qui racontent cette histoire en vers octosyllabiques, qui sont tous à peu près complets et dont les dates s'échelonnent sur les XIIIe, XIVe et XVe siècles; un fragment de ms. fort mutilé, et une version en prose. En outre, il existe une rédaction en vers dodécasyllabique, qui d'après un jugement rapide de Paul Meyer est un tout autre poème, mais que raconte bien la même histoire ou peu s'en faut et dont il sera difficile de ne pas tenir compte. Il y a un texte en prose latine contenu dans les *Gesta Romanorum*, mais qui est de date postérieure au poème français. Ce texte a été à nouveau traduit en français en 1521, dans le *Violier des Hystoires Rommaines*. Dès la fin du XIIe siècle le célèbre HARTMANN VON AUE a composé son *Gregorius auf dem Steine*, qui a connu une glorieuse carrière et qui est bien une traduction ou une adaptation du poème français. Bientôt après sa composition, le texte allemand a été traduit en vers latins (deux versions) et plus tard, au XIVe siècle, en prose latine. C'est par cette version en prose que la légende a pénétré au XVIe siècle en Suède. Il existe également une *Life of Pope Gregory* en moyen anglais, dont on possède 4 manuscrits datant du XIIe et du XIVe siècle. Il semble bien que ce soit la version en prose latine des *Gesta Romanorum* qui a contribué fortement à répandre la connaissance de la légende. Ainsi c'est sans doute par son influence qu'on rencontre notre histoire dans la littérature russe (deux versions) et en Bulgarie. C'est encore son influence qu'on a réussi à dépister dans les chansons populaires serbes. L'Espagne a connu par elle, au XVIe siècle, la nouvelle de JUAN TIMONEDA, où le deuxième inceste ne se réalise pas (ce qui s'accorde curieusement avec la version française du XIVe siècle en alexandrins) et au XVIIe siècle le drame de JUAN DE MATOS FRAGOSO, *El marido de su madre*. La version latine a fait sentir, paraît-il, aussi son influence en kopte. Et plus près de nous, après tant de siècles c'est elle qui a inspiré en 1945 THOMAS MANN pour la composition en Californie de *Der Erwählte*. Il s'agit donc d'une oeuvre qui est d'importance européenne et qui déborde considérablement le moyen âge français¹².

Cita ésta que, a pesar de su longitud, nos resistíamos a dejar de reproducir fundamentalmente por dos motivos: primero, por resultar muy ilustrativa respecto al carácter paneuropeo de la leyenda; y segundo, por faltar entre los numerosos testimonios citados la comedia *Lucistela* que, anónima e inédita, suministra un nuevo ejemplo hasta ahora desconocido de su pervivencia en el ámbito de la cultura europea occidental, dentro de un género —el dramático— poco transitado por ella, debido a la naturaleza narrativa del género en el que se inscribe. Ello constituía una razón más —la cuarta— para la edición de la comedia, con el propósito de añadir un nuevo eslabón a esa cadena de tan larga vida literaria.

La edición va precedida de un amplio estudio, porque consideramos que no solo es imprescindible para la datación de la comedia, sino que es imposible establecer unos

¹² Geschière, 1968, pp. 748-749.

criterios editoriales coherentes sin un profundo conocimiento de la misma. Seguimos, pues, a Ignacio Arellano, quien afirmaba que

la primordial fijación textual de las obras exige una minuciosa operación interpretativa: ecdótica y hermenéutica son inseparables [...]. Muchos juegos de palabras, imágenes, etc., pueden quedar oscurecidos por un texto deturpado; y a la recíproca, sólo una atenta hermenéutica podrá garantizar su depuración¹³.

Al final de la presente Tesis Doctoral aportamos para su consulta dos apéndices textuales: en primer lugar, una reproducción del manuscrito de *Lucistela*; en segundo lugar, otra reproducción de la *editio princeps* de *El marido de su madre*, de Matos Fragoso, obra también inserta en la tradición literaria de la leyenda del papa Gregorio, de particular relevancia para el trabajo que nos ocupa por tratarse de un testimonio teatral de la época en que la Comedia Nueva se hallaba plenamente consolidada, y en la que nos basaremos para un análisis comparativo que ayudará a arrojar más luz sobre las peculiaridades de *Lucistela*. Al tratarse de un texto de difícil acceso, que carece de edición moderna, no hemos querido dejar de incluirlo.

Tras la presente exposición de intenciones, quisiéramos dedicar unas palabras de agradecimiento a las personas e instituciones sin las que este trabajo no hubiese podido llevarse a término. A la Fundación Caja Madrid y la Fundación Universitaria Oriol-Urquijo, que depositaron su confianza en este proyecto de investigación a través de la concesión de sendas becas predoctorales. Al personal de la Real Biblioteca, donde se encuentra el manuscrito de *Lucistela*, por su amable atención, su dedicación y sus orientaciones, al personal de la Biblioteca del CSIC de Madrid, de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca de la Universidad de Toulouse-Le Mirail y de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (con especial atención al personal de la Sala de Investigadores y Préstamo Interbibliotecario). A los profesores del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla y al Equipo de Investigación LEMSO (Littérature espagnole médiévale et du Siècle d'Or), equipo 7 del Laboratorio FRA.M.ESPA (*France Méridionale et Espagne: histoire des sociétés du Moyen Âge au XXIe siècle*, CNRS-UMR 5136), con especial mención a los Dres. D^a Françoise Cazal, D^a Françoise Gilbert, D^a Dominique Reyre (sin cuya inestimable ayuda el apartado onomástico no habría tenido

¹³ Arellano, 1985, pp. 7-8.

tan profundo desarrollo), D. Luis Fernández González y D^a Amaia Arizaleta. A los Dres. D^a María Jesús Lacarra, D. José Manuel Pedrosa, D. José Fradejas Lebrero y D. José Aragüés Aldaz, por orientarnos en el rastreo de nuestra leyenda de origen medieval. A D. Alfredo Hermenegildo, por sus sabias observaciones acerca de la configuración genérica de la comedia hagiográfica. Al Dr. D. Germán Vega García-Luengos, por ayudarnos a rastrear el teatro áureo en busca de otras posibles versiones dramáticas de la leyenda del papa Gregorio. Al Dr. D. Frédéric Serralta, que se prestó a supervisar el análisis métrico de esta comedia, aportando sus sabias opiniones sobre nuestras hipótesis. Al Dr. D. José Antonio Raynaud, por sus certeras apreciaciones acerca de la estructura y constitución dramática de *Lucistela*. Al Dr. D. Marc Vitse, que ha estado presente en esta investigación desde sus inicios, ofreciendo orientación y ayuda. A la Dra. D^a María del Valle Ojeda Calvo, que nos facilitó la primera copia de *Lucistela* para considerarla como tema de investigación y fue, por tanto, la instigadora de esta aventura investigadora. A la Dra. D^a Mercedes de los Reyes Peña, directora de esta tesis doctoral, por su entrega, paciencia y sabios consejos, que ha sabido ejercer de guía pero también ofrecernos la libertad necesaria para dar nuestros primeros pasos en el complejo mundo de la investigación filológica. Finalmente, no quisiera olvidar a mis familiares y amigos, sin cuyo apoyo, transigencia y afecto este trabajo hubiese sido terriblemente duro.

Quisiéramos hacer una mención especial, *in memoriam*, a Stefano Arata. No tuvimos el privilegio de conocer a este investigador, pero lo admiramos profundamente, y sin su trabajo sobre los fondos teatrales de la Biblioteca de Palacio¹⁴ no habríamos podido abordar esta comedia como objeto de nuestra investigación. Conocemos la predilección que el hispanista italiano mostraba por esta pieza, de la que dijera que se trataba de «una de las piezas más curiosas de la colección»¹⁵. Nos complace pensar que, quizás, se sentiría satisfecho de ver, por fin, editada esta comedia, y por ello queremos dedicarle este trabajo.

¹⁴ Arata, 1989a.

¹⁵ Arata, 1989a, p. 19.

ABSTRACT

This Doctoral Thesis represents the first study and edition of *Lucistela*, an unpublished anonymous comedy dated at the end of XVI Century. Our intention is to achieve several objectives with this study and critical edition:

1) To bring this unfortunately unknown text to the public light, making possible not only to read a comedy that has lain for Centuries in the shelves of a Library; but to enrich our knowledge of Spanish theatre in the last decades of XVI Century.

2) To increase our cognizance to the origin and development of one of the most popular genres in XVII Century in Spain: the *comedia de santos*. Further to this, we intend to demonstrate that this kind of theatre can be –and in fact it usually is- an instrument for Catholic Counter-Reformation.

3) To carry out a new scientific approach to the legend of Gregory pope, literary source for this comedy. Although some texts are well-known by the critics, there is not a major work in which the whole legend, its origin and development plays an important role. Most of the research published in the past is focused on the study of one or two of the texts, without considering the entire textual development of this theme, revealed to be of fundamental transcendence for European literature. This new approach to the entire legend constitutes a necessary step to carry out an in-depth study of *Lucistela*: by our own hypothesis about the textual development and transmission of this legend, we may be able to postulate which was the nearest source for this comedy.

4) To provide a new literary testimony for this legend, a link which was missing from the chain until now: the comedy *Lucistela*, the first dramatic text known to use this legend as its source.

5) To compare this comedy with *El marido de su madre*, by Matos Fragoso, another comedy based on the same legend, but located around mid XVII Century, for a better knowledge of how the same topic was adapted at the origin and consolidation of the *Comedia Nueva*, respectively.

ABREVIATURAS

2 Sm	<i>Segundo libro de Samuel</i>
Ap	<i>Apocalipsis</i>
Autoridades	<i>Diccionario de Autoridades</i> , Madrid, Gredos, 1963, ed. facsímil.
coord.	coordinador
Correas	CORREAS, Gonzalo, <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales</i> , ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
Covarrubias	COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
dir.	director
Dt	<i>Deuteronomio</i>
DRAE	REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <i>Diccionario de la lengua española</i> , Madrid, Espasa-Calpe, 2001, 22ª edición.
ed.	editor / edición
eds.	editores
Ex	<i>Éxodo</i>
Ez	<i>Ezequiel</i>
f.	folio
ff.	folios
Gal	<i>Carta a los Gálatas</i>
Gn	<i>Génesis</i>
Hch	<i>Hechos de los Apóstoles</i>
Jr	<i>Jeremías</i>
Jos	<i>Josué</i>
Keniston	KENISTON, Hayward, <i>The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century</i> , Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
Lc	<i>Evangelio según San Lucas</i>
mm	milímetros

ms.	manuscrito
Mt	<i>Evangelio según San Mateo</i>
Nm	<i>Números</i>
p.	página
pp.	páginas
ss.	siguientes
trad.	traductor
v.	verso
vol.	volumen
vv.	versos

BLOQUE I:
ANÁLISIS DE LA COMEDIA

CAPÍTULO 1: ESTUDIO TEXTUAL

1.1 DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

El único testimonio hasta ahora conocido de la comedia *Lucistela* es una copia manuscrita conservada en la Real Biblioteca de Palacio de Madrid¹⁶, como parte de un códice facticio que posee la signatura II-460 (*olim* 2-C-4, VII-D-5), en 4º (las medidas de los ff. de los diversos cuadernillos oscilan entre 210/224 x 145/160 mm; en el caso de *Lucistela*, el cuadernillo correspondiente es de 213 x 153 mm), con letra de finales del siglo XVI (de tipo humanístico, conocida como bastarda italiana), de fácil lectura. Todo el códice está transcrito en el mismo papel con idéntica marca de agua. No siempre se distingue bien en los folios escritos, pero sí en algunos y en todos que quedan en blanco. La filigrana no aparece documentada en el catálogo de Briquet¹⁷, ni en otros inventarios de marcas de agua consultados. La única parecida es la que registra Briquet con el número 5693¹⁸, que documenta en diversas cartas procedentes de Madrid, aunque de la descripción que aporta deducimos que probablemente el papel con dicha filigrana es de procedencia genovesa¹⁹. Como explica Ana Vian, era frecuente la importación de papel extranjero en la España del XVI:

Se sabe que la España de los siglos XV-XVI no produce papel suficiente para exportar, ni lo produce de la suficiente calidad para satisfacer las exigencias de su administración. La Península Ibérica importa papel italiano desde el s. XIV y francés desde el s. XVI²⁰.

¹⁶ El fondo de manuscritos teatrales áureos de dicha biblioteca fue catalogado en 1989 por Stefano Arata (véase Arata, 1989a).

¹⁷ Briquet, 1923.

¹⁸ Idéntica en general, salvo porque la cruz de la filigrana que registra Briquet es latina trebolada y la que encontramos en el códice es latina simple.

¹⁹ Briquet, 1923, nº 5693: «32x43. Madrid, 1566. Lille, A. Nord, lettres, 1561-71». Briquet describe el grupo en el que se incluye esta filigrana del siguiente modo: «Un dernier groupe, très nombreux (5677-5794) est celui de la croix latine (parfois grecque) inscrite dans un cercle ou dans un écu, et accompagnée de lettres alphabétiques, initiales des papetiers. La plupart de les marques sont de provenance génoise, ce sont celles où la croix est dans un écu et dont les lettres son généralement formées par un trait simple; les autres, celles où les lettres sont dessinées par un trait double et dont la croix est inscrite dans un cercle appartiennent plutôt à la France».

²⁰ Vian, 1985, p. 149, nota 17.

El manuscrito contiene diecisiete comedias de diversos autores²¹. Las comedias han sido trasladadas por diversos copistas («al menos cuatro amanuenses», según testimonio de Arata²²), aunque apenas nos queda constancia de algunos de ellos²³. Contiene 2 hojas en blanco al principio y al final, más 272 folios con foliación moderna a lápiz. Presenta otra foliación, antigua y en tinta, en el séptimo cuadernillo (ff. 113-133). *Lucistela* ocupa los ff. 98r-109v. Al final de la copia de *Los naufragios de Leopoldo* se precisa la fecha de representación (6 de mayo de 1594 en la villa de Madrid, por Don Chamuz y Gazmón y Gazpirrio) y la de la copia manuscrita (6 de agosto de 1595). En la *Comedia de las burlas de amor*, leemos en el f. 185v., junto a diversas pruebas de pluma: «Sacóse el papel de Jaçinta Pastora en 17 de auril 1595 tr[aslad]o [?] Diego Zenteno quatro de mil y

²¹ El códice contiene las siguientes piezas: *Comedia del Grao de Valençia*, de Lope de Vega (ff. 1r-16v); *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, de Morales (ff. 22r-50r); *Comedia de las trayçiones de Pirro* (ff. 52r-62r); *Comedia de las grandeças del Gran Capitan* (ff. 64r-77r); *Comedia del balor de las Letras y las harmas* (ff. 78r-97r); *Comedia de Luçistela* (ff. 98r-109v); *Comedia de los propositos* (ff. 112r-133v); *Comedia de Velardo el furioso*, de Lope de Vega (ff. 136r-156v); *Comedia de las burlas de amor*, de Lope de Vega (ff. 163r-184v); *Comedia de la deçendençia de los marqueses de Mariñan* (ff. 186r-201r); *Comedia de los donayres de Matico*, de Lope de Vega (ff. 206r-223r); *Comedia de María la pecadora* (ff. 226r-243v); *Comedia de la conquista de Jerusalem por Godofre de Bullon* (ff. 246r-268r); *Comedia de las Justas de Tevas y rreyna de las amaçonas*, de Lope de Vega (ff. 270r-295r); *Comedia de la platera* (ff. 302r-314v); *Comedia de los amores de Albanio y Ysmenia*, de Lope de Vega (ff. 321r-342v); *Comedia de los ynfortunios del conde Neraçio* (ff. 345r-366r). Cada comedia está en un cuadernillo independiente, aunque ello signifique que han de quedar folios en blanco al final de algún cuadernillo. Algunos de estos folios en blanco han sido arrancados (tres en el primer cuadernillo, uno en el octavo y otro en el noveno); por el contrario, han sido añadidos dos folios al final del segundo cuadernillo. Otras veces estos folios en blanco se aprovechan para pruebas de pluma (ff. 21r-v, 185v, 186v). Finalmente, muchos de estos folios en blanco han sido aprovechados para el traslado de 22 loas, que enumeramos por sus primeros versos: “Si asertaren a que salgo...” (ff. 201v-202v); “¿Quién a bisto en un torneo...” (ff. 202v-203r); “Senado ylustre, que digo...” (f. 203r-v); “Piña de mereçimiento...” (f. 203v); “Un caballero discreto...” (f. 204r-v); “Con rregalados pasos de alegría...” (ff. 204v-205r); “Yban detrás del sierbo de Cupido...”, de Lope de Vega (f. 315r-v); “Con gran temor pudiera entrar senado...”, de Lope de Vega (ff. 316r-316bisr); “Pasa el furor del erichado ynbierno...” (ff. 316bisv-317v); “Pinta un pintor un quadro artifiçioso...”, de Lope de Vega (ff. 317v-318v); “El que fuere tan osado...”, loa en glosa de Lope de Vega (f. 318v); “Cuéntase en mill historias y refiérela...”, de Lope de Vega (ff. 319r-320r); “Oy el autor de la vida...”, loa sacramental de Bautista de Vivar (f. 367r-v); “Muchos en este lugar...”, loa para Ríos del día del Corpus, de Lope de Vega (ff. 367v-368r); “Ea, ¿quién compra el buen pan...”, loa sacramental para Marcos Ramires de Lope de Vega (f. 368r-v); “Si en vuestro loor mi lengua desatase...”, loa del Rosario de Lope de Vega (f. 368v); “Claro ynsigne Ayuntamiento...”, loa a San Sebastián de Lope de Vega (f. 369r); “Antes que sin confusión”, loa del nascimiento de Lope de Vega (f. 369r-v); “La flaca boz de lamentar cansada...”, loa al nascimiento de Lope de Vega (ff. 369v-370v); “Si un romano Çiçeron...”, loa para el día del Corpus de Lope de Vega (ff. 370v-371r); “Si de un poco lodo y çieno...”, loa de Pedro Díaz (f. 371r-v); “Entré a ber representar...”, loa de Lope de Vega (ff. 371v-372r).

²² Arata, 1989a, p. 25.

²³ La *Comedia de los naufragios de Leopoldo* aparece firmada por Pedro Saenz de Viteri, y la copia de *Los donayres de Matico* fue trasladada por Çarate y Antonio García. En cuanto a la *Comedia de las burlas de amor*, el copista de este manuscrito es Gomeçius, mientras que nos señala quién tal vez hizo la copia primigenia: Diego Zenteno.

quinientos y noventa... Gomeçius me fecid año 1595». Es información muy valiosa, pues encontramos en este caso la posible fecha de la primera copia (1590), la fecha de la copia de un papel para una actriz, lo que suponía que la pieza estaba en manos de representantes (17-04-1595) y la de una probable segunda copia (1595). Bajo el título de la *Comedia de Velardo el furioso*²⁴ figura anotada la fecha “1594”, que podría referirse a la fecha de composición o la de la copia. Esta serie de datos apuntan que las diversas comedias en este códice fueron trasladadas por diferentes copistas en los últimos años del siglo XVI.

Todas las comedias presentan la misma disposición gráfica. El *recto* del primer folio de cada cuadernillo funciona como portada, en la que se sitúa el título de la comedia (y el del autor, en su caso) en la parte superior y en la inferior el elenco de personajes dispuesto a dos columnas, seguido de dos rúbricas que evitan que el resto de la página quede en blanco. La transcripción de la comedia se inicia en el *recto* del folio siguiente —salvo en la *Comedia de las grandezas del capitán*, en que el listado de personajes se prolonga hasta el vuelto del primer folio del correspondiente cuadernillo (64v) y tras él comenzará la comedia—. Las acotaciones y los inicios de jornada se encuentran encerrados entre dos rayas horizontales²⁵, a excepción del inicio de la primera jornada, que, al hallarse a principio de folio, aparece encerrado tan solo por una única raya horizontal inferior. El texto ha sido transcrito en su mayor parte a dos columnas, salvo en algunos casos de versos endecasílabos. Las columnas aparecen separadas por una línea longitudinal. Los copistas han marcado el inicio de cada estrofa con un signo («V»).

No se conserva la encuadernación original del códice. La actual es del siglo XVIII, en pasta, sin título ni tejuelo. En la contratapa, en la parte superior izquierda interna, encontramos un *ex libris* real perteneciente a Fernando VII. En el *recto* del primer folio, sello moderno de la Real Biblioteca: «RB»²⁶.

El códice fue restaurado en el año 1992 y, actualmente, se encuentra desencuadernado como consecuencia de dicha labor, por lo que la lectura de los

²⁴ Ms. II-460, f. 136r.

²⁵ En *Lucistela*, la única excepción es una acotación que aparece en la misma línea del verso, en el margen derecho. Probablemente se trate de la subsanación de un olvido por parte del copista.

²⁶ Para la descripción de los citados *ex libris*, véase Arata, 1989a, pp. 25-26 y López Serrano, 1976, pp. 39-44.

caracteres ubicados en los márgenes del cosido, con frecuencia dificultosa en este tipo de manuscritos, resulta hoy mucho más sencilla, salvo deterioro del papel. Los cuadernillos se hallan reunidos de forma independiente en carpetillas, y éstas a su vez en una caja archivadora de color azul, con tejuelo rojo con remates dorados que reza “Comedias”.

El manuscrito de *Lucistela* muestra enmiendas en la línea de escritura (tachaduras, letras sobrescritas, añadidos interlineados), prueba de errores que fueron subsanados durante el mismo acto de copia o en una posible lectura posterior. Pese a estas rectificaciones, observamos durante su estudio que el texto está deturpado en ocasiones. Al tratarse de una copia única, no sabemos hasta qué punto ha sido alterada la versión primigenia del dramaturgo, pero algunos errores son detectables con facilidad, dado que afectan a la rima o a la medida de los versos. Aunque algunos podrían atribuirse a la impericia del dramaturgo, otros parecen ser errores de copia, y no siempre resultan de fácil enmienda. Todas estas particularidades del texto que nos ocupa figurarán en las correspondientes notas textuales o filológicas que acompañarán a la comedia.

1.2 PROCEDENCIA

Stefano Arata estudió y catalogó en 1989 el fondo manuscrito de piezas teatrales de la Real Biblioteca²⁷. Explicaba el citado investigador que la colección estaba compuesta de 61 comedias, 3 autos sacramentales y 24 loas. Las comedias se copiaron generalmente en cuadernos independientes.

Advertía Arata²⁸ que veintisiete de esos cuadernos, encuadernados en dos códigos (el II-460 —en el que se contiene el manuscrito de la comedia *Lucistela*— y el II-463), constituyen un conjunto homogéneo desde el punto de vista tipológico, pues el diseño gráfico (en cuanto a transcripción del título, reparto, texto y acotaciones) y las medidas de la caja de escritura son similares. Añadía el citado investigador que en la Biblioteca Nacional hay otro cuadernillo, aún suelto, del mismo tipo²⁹, «lo que hace suponer que

²⁷ Arata, 1989a.

²⁸ Arata, 1989a, pp. 12-13.

²⁹ Se trata del ms. 16.111.

originariamente la colección de estos cuadernos era mucho mayor y que sólo una parte ha quedado en poder de la Biblioteca de Palacio»³⁰. En 1996, el hispanista italiano retomaba la cuestión de los citados manuscritos teatrales, desde el punto de vista de la transmisión, añadiendo nuevos datos. Según este nuevo estudio, la colección consta de 31 manuscritos reunidos en los códices II-460 y II-463 de la Real Biblioteca, más 8 cuadernillos sueltos donados por Cayetano Alberto de La Barrera a la Biblioteca Nacional³¹ y un tercer códice facticio de 21 cuadernillos con comedias hagiográficas, esta vez con la encuadernación original en pergamino, que se encuentra en la Biblioteca Nacional bajo la signatura 14.767. En total, contamos, pues, con 58 cuadernillos con características codicológicas similares.

Dada la pulcritud de esos manuscritos, puede deducirse que se trataba de una colección destinada a la lectura privada —aunque en ocasiones los traslados pudiesen proceder de copias de *autor*—:

Ninguno de los manuscritos es autógrafo y tampoco parece que hayan sido utilizados por compañías de teatro: en general no he podido encontrar anotaciones de censura, listas de actores o las típicas enmiendas de los *autores* de comedias (versos enjaulados para que no sean recitados, escenas suprimidas, acotaciones al margen para los actores). Se trata en la gran mayoría de los casos de copias en limpio, redactadas, al parecer, para el deleite de la lectura privada³².

El citado estudioso añade a lo anterior en 1996:

No se trata seguramente de copias muy esmeradas y elegantes de un coleccionista, pues la letra es a menudo torpe y los errores de copia numerosos, la caja de escritura es muy amplia y casi no se dejan espacios en blanco en los márgenes. Pero tampoco se trata de manuscritos copiados de prisa y corriendo y de forma extemporánea³³.

Hasta 1996, poco sabíamos sobre la historia de la transmisión del códice donde se incluye *Lucistela* hasta su entrada en la Real Biblioteca. El *ex libris* que encontramos en la encuadernación corresponde al reinado de Fernando VII, lo que nos aportaba, como único dato, que a principios del siglo XIX el códice ya se encontraba en la Biblioteca.

³⁰ Arata, 1989a, pp. 12-13.

³¹ La Barrera los había adquirido en 1852 de mano de Tiburcio González. Para consultar los títulos de los manuscritos y su signatura en la Biblioteca Nacional de España, véase Arata, 1996, p. 10, nota 2.

³² Arata, 1989a, p. 12.

³³ Arata, 1996, p. 15.

Admitía Arata en 1989: «nada he podido averiguar sobre la historia de los códices en los siglos XVII y XVIII»³⁴.

Sin embargo, el profundo estudio de toda la colección que aportó dicho hispanista en 1996 ofrece muchos más datos a esta historia. En la encuadernación del Ms. 14.767, la única original, se lee en el lomo «Comedias A»³⁵. Al final de uno de los manuscritos de La Barrera, aparece el nombre de un tal Lope Sarmiento de Acuña. Ambos datos resultaron reveladores cuando Stefano Arata cotejó los inventarios de antiguas bibliotecas y encontró la siguiente referencia en el *Índice inventario* de la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, redactado en 1623:

Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores 4º son ocho volúmenes y cada uno tiene vna letra del Abecedario por señal como 1º tiene A el 2º B el 3º C³⁶.

Efectivamente, gran número de las comedias de la colección pertenecen a Lope de Vega, y Lope Sarmiento de Acuña fue el hijo primogénito del Conde de Gondomar y el único que compartió su afición bibliófila³⁷.

Sobre cómo y cuándo llegaron estos manuscritos a manos del Conde de Gondomar, comentemos las hipótesis barajadas por Arata. Hacia 1600 se realizó un primer catálogo de la biblioteca del Conde, en el que no queda constancia de la existencia de nuestra colección de comedias. En el inventario de 1623 ya aparece registrada³⁸. Explica Arata:

Las razones de esta ausencia pueden ser dos: Diego de Sarmiento todavía no había adquirido estos manuscritos, o los había adquirido, pero se encontraban todavía en Toro donde seguía ejerciendo como Corregidor. De ser cierta la primera posibilidad, tenemos que deducir que no fue Diego Sarmiento quien mandó copiar los manuscritos —pues hemos averiguado que la colección se mandó copiar antes de

³⁴ Arata, 1989a, p. 13.

³⁵ Según Arata, este dato confirma que los códices fueron encuadernados en época antigua, y «revela que los cuadernos fueron reunidos y encuadernados siguiendo un criterio temático, típico de un coleccionista: por un lado las comedias palatinas y de argumento histórico (ms. II-460 y II-463) y por otro las comedias de santos (ms. 14.767)». Véase Arata, 1996, p. 11. La comedia *Lucistela*, como ya hemos explicado, forma parte del ms. II-460, lo que podría parecer una incoherencia, pues se trata de una comedia de santos. Sin embargo, pese a pertenecer a este género, tiene ciertos rasgos de comedia palatina, como explicaba en 1989 Stefano Arata: «Situaciones tópicas del cuento folklórico y de la comedia palatina se mezclan con aspiraciones ascéticas en *Lucistela*, una de las piezas más curiosas de la colección» (Arata, 1989a, p. 19).

³⁶ Arata, 1996, p.12.

³⁷ Para complementar la información aquí aportada, véase Arata, 1996.

³⁸ Véase Michael y Ahijado, 1996.

1597—, sino que la adquirió en un segundo momento, probablemente durante su estancia como Corregidor en Valladolid o comprándola de alguna testamentaria³⁹.

El hispanista italiano hace alusión a dos referencias en una comedia a Baltasar y Pedro de Penagos; de este último se conserva un cartapacio en la Biblioteca del Conde. Explica Arata:

no deja de ser curioso que la fecha en que se comenzó a redactar el cartapacio de Pedro de Penagos (1593), coincida con la fecha en que se reunió al parecer la colección de comedias. ¿Fueron entonces los hermanos Penagos quienes reunieron esta importante colección de comedias o parte de ella? Y ¿qué relación hay entre los hermanos Penagos y el Conde de Gondomar? ¿Cómo fue a parar el cartapacio de Pedro de Penagos a la Biblioteca de la Casa del Sol? ¿Siguieron las comedias el mismo camino del cancionero? A todas estas preguntas —hay que confesarlo— es muy difícil contestar. Son cabos que por el momento tenemos que dejar sueltos y que remiten a una historia de la transmisión manuscrita del teatro del Siglo de Oro que está todavía por escribir⁴⁰.

Son, sin duda, preguntas que abren posibilidades interesantes, pero que continúan por ahora sin respuesta.

1.3 USOS GRÁFICOS DEL COPISTA

El sistema ortográfico aún era arbitrario en el Siglo de Oro, como puede comprobarse en el manuscrito. Sin embargo, consideramos necesario señalar ciertos usos peculiares de determinadas grafías.

1.3.1 Vocalismo

El uso de las grafías que representan los fonemas vocálicos en el manuscrito es prácticamente el moderno. No obstante, hay algunos usos particulares que conviene señalar:

-La grafía *y* puede observarse con valor vocálico de forma sistemática cuando se encuentra a principio de palabra: *y*gual, *y*ntenta, *y*rme, *y*nbocando, *y*ra, *y*ntentara,

³⁹ Arata, 1996. p. 20.

⁴⁰ Arata, 1996, p. 21.

ynperio, ynfante, ynstante, ynorante, ynoçente, yçistes, yntençion, ynumano, yda, ynpio, ynfierno, yntente, ynmenso, ynpresa, ynportante, yriendo, ynestante, yslas, yndigno. Debe ser inicial absoluta, pues en las palabras que comienzan con h se emplea *i*: *hijos, hiçiera, hirme*. También encontramos la grafía *y* y regularmente como segundo elemento de un diptongo, incluso en interior de palabra: *huygais, reynado, rey, doy, muy, boy, estoy, oy, cuytada, traydor, reyna, traygo, treynta, cuydado, destruyçion, soys, descuydo, donayre, bayles, amoyando, ayrado, eys*. Sin embargo, existen algunas excepciones: *traidor, bereisle*. También aparece esta grafía *y* en contadas ocasiones como segundo elemento de un hiato: *reyrme, oyr*.

-No encontramos ningún caso de la grafía *i* con valor consonántico, ni de *v* con valor vocálico.

-El copista utiliza de forma habitual *-ee-* con valor monosilábico en *fee*, palabra que aparece con frecuencia.

1.3.2 Consonantismo

b, u, v: desde finales del siglo XVI se produce una asimilación y confusión de los fonemas /b/ y /v/. Prueba de ello es una oscilación en la escritura entre las grafías *b* y *u* sin correspondencia con el origen etimológico: *beis, bejez, sauer, biuiendo, bicios, bibo, nobedad, pensauaste, boluntad*. La grafía *v* aparece con menor frecuencia, y siempre a inicio de palabra: *vuestra, vos, vansse, vida, via, virgen*. En interior de palabra, se sustituye sistemáticamente por *u*.

ç, z: El empleo de ambas grafías en el manuscrito es prácticamente indistinto, aunque se observa una mayor tendencia a emplear la grafía *ç*. La grafía *z* queda relegada a la posición implosiva y a algunos casos de intervocálica, y no la encontramos en ninguna ocasión en inicial de palabra.

g, j y x: La grafía *g* se emplea exclusivamente delante de *e* o *i*. A excepción de esta limitación, el empleo de estas grafías es indistinto para representar el fonema /x/, con una tendencia a conservar la grafía etimológica que no siempre se cumple.

-ss- Esta grafía aparece en muy contadas ocasiones, solo en las formas *Vansse* y *vasse*.

h: Esta grafía está a veces omitida en inicial absoluta y en interior de palabra, sobre todo cuando procede de H- latina: *aberos, abitase, ora, desonrra* (frente a *honrra*). Se usa

h- cuando procede de F- latina (*haçeros, huygáis, haçedor*), aunque hay grafías vacilantes: *are / hare*. También encontramos dos casos de empleo de -h- con intención cultista: *christiana, Christo*.

ll: existe un ejemplo de grafía *ll* que aparece con valor /l/: *mill*, arcaísmo gráfico que se repite de forma recurrente, probablemente con fines cultistas.

q: esta grafía aparece, para la velar sorda /k/, de manera sistemática delante de -ua-: *quantas, quarenta, qual, qualquiera, quando, quan*.

r: A menudo aparece *R* (mayúscula) en inicial para representar el fonema múltiple: *Rey, dos Romanos, Raçones, Rendido, Remediar*. Detrás de *n* siempre aparece doble grafía: *honrra, desonrrara, honrrado*.

1.3.3 Grupos consonánticos

np/mp, nb/mb: no se emplea en el manuscrito *n* o *m* de forma sistemática ante las bilabiales sorda y sonora: encontramos *compañia, ynperio, enpero, aconpañeme, ponpa, ynpio, ynportante...* frente a *siempre, tiempo, contemplando, exemplo, trompetas, emperador*; también *ynbocando, enbiado, enbuelto, tienbla...* frente a *hombre, hambre, nombre*. Incluso encontramos vacilaciones en una misma palabra: *cunpliera, cunplida, cunple* frente a *cumplir, cumplire, cumpli*, y *tambien, tienbla* frente a *tambien, temblar*.

Respecto a los grupos consonánticos cultos, no existe un criterio fijo. En ocasiones observamos que se conservan (*aflicto, digno*) y en otras se simplifican (*estremado, ditado, dotrina, perfeto, solenidad*). En todo caso, no debería notarse en la pronunciación, sino que se trataba de una cuestión de preferencia al escribir, como ya señalara Valdés: «quando escribo para castellanos, y entre castellanos, siempre quito la *g* y digo *sinificar* y no *significar*, *manífico* y no *magnífico*, *dino* y no *digno*, y digo que la quito, porque no la pronuncio»⁴¹.

1.3.4 Mayúsculas

El uso de mayúsculas es arbitrario en este manuscrito. No se emplean de manera sistemática ni siquiera a principio de frase —son muchas las que comienzan con

⁴¹ *Diálogo de la lengua*, ed. 1984, p. 96.

minúscula— ni en los nombres propios. Son igualmente frecuentes las mayúsculas en interior de frase (V, R, P, D, L...), sin razón aparente, salvo R, que aparece con bastante frecuencia a principio de palabra, representando el fonema vibrante múltiple.

1.3.5 Separación de palabras

La división de las palabras en el Siglo de Oro, aunque cada vez más regular, presenta irregularidades respecto de la norma actual. Nuestro manuscrito responde a esta tendencia: *seesmero, queyntenta, deobedecer, así (a sí)*...

1.3.6 Puntuación

Los signos de puntuación son prácticamente nulos⁴². Se observa en contadas ocasiones la presencia de un punto, que corresponde a veces a pausas fuertes en interior de verso. Veamos algunos ejemplos:

confusa estoy. y admirada
De tan grande nobedad (vv. 104-105)

O también:

acuerdeseos. señor. que en mi aposento
Jurastes de guardarme lealtad (vv. 363-364)

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones el punto parece estar colocado de forma arbitraria, puesto que no responde necesariamente a una pausa a mitad o final de verso, como se observa en el siguiente ejemplo:

serbid. aquel supremo haçedor
el cuerpo bida y alma le ofreçiendo (vv. 13-14)

o en este otro:

suplicoos que la fee. que teneis dada
no sea en algun tiempo. quebrantada (vv. 357-358)

⁴² Como señalaba Arellano, «todo el que haya manejado manuscritos de teatro advertirá que apenas tienen puntuación, no porque no la quisieran poner, sino porque no se fijaban en eso: esperaban que a la hora de publicar el cajista pusiese los signos de puntuación necesarios» (Arellano, 2007, p. 48).

1.4 RASGOS LINGÜÍSTICOS RELEVANTES

1.4.1 Vocalismo

Aunque en esta época ya se ha fijado casi por completo la distribución de las vocales átonas, aún quedan durante los siglos XVI y XVII vacilaciones en determinadas palabras que serán relegadas paulatinamente al habla vulgar. Encontramos varios ejemplos en el manuscrito: *enclinado*, *destrito*, *sepoltura*, *difinado*, *letijo*, *ynpresa*, *edeficado*, *monesterio*.

1.4.2 Consonantismo

El manuscrito presenta la situación habitual del español clásico. Las peculiaridades gráficas explicadas en 1.3.2 son reflejo de la situación lingüística de la época:

- Se han confundido la /b/ oclusiva y la /v/ fricativa.
- La confusión gráfica que observamos en cuanto a las sibilantes es síntoma de la no diferenciación entre sibilantes sordas y sonoras, situación que fue efectiva a partir del siglo XVI.
- No hay indicios de que existiese aspiración de h, pues esta se omite con frecuencia y existen también ejemplos en que aparece una h antietimológica, señal de que la grafía no tenía trascendencia fonológica y era percibida como arbitraria: *hultima*, *hedad*, *herror*, *harmado*, *hufana*, *hordenar*, *hermitaño*.

1.4.3 Aspectos gramaticales

El uso de las preposiciones no responde al actual, sino al habitual en el siglo XVI. Anotamos, en cada caso, estos empleos.

Respecto a los pronombres, encontramos la siguiente situación:

- La posposición del pronombre afijo es muy frecuente: *pensauaste*, *lançarasme*, *consumanme*, *bamosle*, *quierete*, *aconpañeme*, *suplicoos*, *plaçeme*, *balame*...

- También es habitual la metátesis del pronombre en el imperativo: *beldo, guialde, dalde, daldo, decildo...*

- Asimismo es frecuente la asimilación de infinitivo más pronombre: *matalle, saquealle, dejallo, criallo, bello, acontinualla...*

- Encontramos un uso del leísmo de forma regular: *el triste que no le tiene, quién le lleva, aquí le beran, a luçerno le asiere*. Siguiendo a Keniston, esto nos llevaría a situar el texto en Castilla o en el norte de España⁴³.

En cuanto al empleo de las formas verbales, conviene destacar:

-Presencia de la forma *trujo*, que sería relegada al ámbito vulgar, pero que en los Siglos de Oro aún alterna indistintamente con *trajo*.

- Encontramos en cinco ocasiones el desgaste de la vibrante intervocálica en un verbo de mucho uso como *quies* (*quieres*). El desgaste de esta *r* intervocálica, así como de la *n* de *tienes*, es una forma popular que pronto sería relegada al ámbito vulgar.

- Metátesis de consonantes *nr>rn*: *pornéis*.

- No aparece diptongada la forma de la 2ª persona del plural del pretérito (-*stes*). En el siglo XVII ya aparece con mucha más frecuencia la forma diptongada (-*steis*): *mirastes, considerastes, forçastes, procurastes, hiçistes, jurastes, moristes, bistes, aclarastes, reçelastes, escusastes*.

- Encontramos una forma aún no sintética del futuro de indicativo: *rejirlas eys*.

- En el imperativo, alterna *començad, decid* con la forma *començá, mirá*.

- Aún son numerosos los casos de haber con valor transitivo *por fuerça a de auer que haçer, que as auido, no ayas enojo, que has hermano*.

⁴³ «*Le* has become the regular form for the masculine direct object, whether referring to persons or to things, among writers of Castilian or northern origin, such as the Cardinal Cisneros, Guevara, Sancho de Muñón, the authors of the *Abencerraje* and the *Lazarillo de Tormes*, Santa Teresa, Hermosilla, Luis de León, and San Juan de la Cruz. On the other hand, the historical *lo* is preferred by writers from the east and south of Spain as a direct object referring to masculine persons or things, as, for example, the Gran Capitán, Jiménez de Urrea, Juan de Valdés, Francisco Delicado, and Mateo Alemán» (Keniston, 1937, p.64, ¶ 7.132).

CAPÍTULO 2:

EL LENGUAJE DE LA COMEDIA

2.1 ESTUDIO ONOMÁSTICO

Aún en nuestros días, no es difícil encontrar en librerías numerosos diccionarios de nombres propios, destinados a los futuros padres, para ayudarlos a escoger para su hijo un nombre no solo sonoro y hermoso, sino también con un significado apropiado. Esta consciencia de la importancia del nombre, ya casi olvidada, estaba en pleno apogeo en el siglo XVI, en que imperaba una concepción del lenguaje basado en la adecuación de los nombres y de las cosas⁴⁴. La idea se remonta a Platón, que en el *Cratilo* ponía en boca de Hermógenes las siguientes palabras:

¡Sócrates! Cratilo, aquí presente, dice que la rectitud de un nombre está fijada por naturaleza a cada uno de los seres, y que, por tanto, no es nombre aquel con que algunos lo denominan, a saber, una parte de la voz por ellos emitida, porque con ella hayan convenido denominarlo. Que, por el contrario, hay una rectitud connatural de los nombres y que ésta es la misma para todos los hombres, tanto griegos como bárbaros⁴⁵.

Todo estudio onomástico ha de basarse, pues, en este presupuesto cratiliano, dado que en la época que nos ocupa el nombre era considerado una proyección real de la cosa misma que designaba.

Uno de los mayores filólogos del siglo XVI, Fray Luis de León, ilustra esta identificación áurea de los nombres propios con los objetos o individuos que éstos designan en su obra *De los nombres de Cristo*:

El nombre, si habemos de decirlo en pocas palabras, es una palabra breve que se sustituye por aquello de quien se dice y se toma por ello mismo. O nombre es

⁴⁴ La preocupación que anteriormente hemos ilustrado por el nombre de los futuros infantes, aún vigente en nuestros días, aunque procede probablemente de esta idea, es apenas un resto fosilizado de ella. Ya no tiene apenas importancia el significado, sino la forma. La concepción áurea, por tanto, está muy lejos de la actual, derivada de la teoría de la arbitrariedad del signo lingüístico planteada por Ferdinand de Saussure: «El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica [...]. El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: *el signo lingüístico es arbitrario*» (Saussure, ed. 1995, pp. 102-104).

⁴⁵ Platón, *Cratilo*, ed. 2002, p. 383b.

aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que da nuestra boca y entendimiento⁴⁶.

En las obras literarias estos presupuestos tienen aún mayor vigencia. Frecuentemente, los personajes han de ser perfilados en pocas líneas por necesidades genéricas, y en muchos de estos casos el nombre se convierte en uno más de los rasgos caracterizadores. Los nombres de los personajes nos hablan con frecuencia del origen de los personajes a los que designan, de su carácter o del destino que han de cumplir en la obra. Los nombres también nos describen a menudo las relaciones positivas o negativas entre los distintos personajes de la obra. Explicaba Dominique Reyre, en un estudio de 1980, la importancia de esa capacidad evocadora de los nombres en la literatura, de modo que no es necesario que vengan acompañados de un apellido:

Le prénom simple apparaît comme l'élément de la nomination le plus chargé de ce que Roland Barthes appelle la «réminiscence». En effet, plus la définition d'un personnage est succincte, plus elle se doit d'être évocatrice et plus elle contient de rêverie. C'est pourquoi, dans les aventures sentimentales «à la mode italienne», les personnages sont souvent désignés par leur seul prénom⁴⁷.

Los nombres funcionan, pues, como una especie de “etiquetas codificadoras”, que nos enseñan a interpretar el mundo ficcional que constituye la obra. Solo leyendo el listado de personajes de nuestra comedia, podemos interpretar con facilidad los personajes positivos, sus ayudantes y sus oponentes.

Para interpretar el sentido de estos nombres nos basamos no tanto en los diccionarios publicados a tal efecto, ni siquiera en las etimologías, sino en los datos que encontramos *dentro del texto*. Como explicara en 2003 Dominique Reyre:

Quien rastrea la pista de los nombres propios de un texto literario y pretende, a partir de ellos, descifrar unos cuantos secretos de su fabricación, debe, para evitar proyecciones y anacronismos, fundarse en el mismo texto o en su intertextualidad. Este presupuesto teórico de base no es sino una consecuencia del funcionamiento de los nombres propios en el texto literario. En efecto, dichos nombres se inscriben en la constelación de las voces que definen a un personaje y por eso entretienen con ellas relaciones de simpatía (por sinonimia o eufonía) o de antipatía (por antífrasis e ironía), por lo que el análisis debe partir del texto y conducir a su explicación⁴⁸.

⁴⁶ *De los nombres de Cristo*, ed. 2008, p. 20.

⁴⁷ Reyre, 1980, p. 182.

⁴⁸ Reyre, 2003, p. 97.

Además de basarnos fundamentalmente en el texto, seguiremos un criterio basado en lo fónico y no en la escritura, no solo porque la anteriormente citada investigadora mencionase en su estudio de la onomástica del *Persiles* que

Cervantes y sus coetáneos tenían una percepción de los nombres propios muy distinta de la nuestra. Dicha percepción era de índole esencialmente auditiva, por los que los nombres se interpretaban en función de asociaciones sonoras y paronomásticas⁴⁹,

sino porque no debemos olvidar nunca que nos hallamos ante una comedia que fue compuesta no para ser leída, sino para ser representada, y, por tanto, el sonido cobra un protagonismo particular: es a través de la vía auditiva como los espectadores llegan al conocimiento de este conjunto de nombres.

Si observamos la lista de personajes de la comedia, solo seis tienen nombre. Dos de ellos son los personajes principales: Gregorio y Lucistela. Los otros cuatro corresponden, como comprobaremos, a personajes que en un momento dado de la historia ejercen de ayudantes o de oponentes (entendiendo por tales los que colaboran u obstaculizan, respectivamente, la consecución de los objetivos que persiguen estos personajes principales) de estos personajes principales. A través de su análisis onomástico, comprobaremos que la función dramática de estos personajes queda clara a través de juegos fónicos y simbólicos.

2.1.1 Gregorio

Es el único nombre en la comedia que no responde a una creación deliberada por parte del autor. En la leyenda (que estudiaremos más adelante) la mayoría de los personajes carecían de nombre, y eran mencionados por su cargo, función social u oficio. Explicaba Dominique Reyre: «Le nom de personne littéraire est une création de la Renaissance: au Moyen Age, les personnages étaient définis en termes de groupe»⁵⁰.

Sin embargo, la tradición pronto atribuyó el nombre de Gregorio al protagonista de la leyenda, por influencia de la notable fama de los diversos papas de este nombre. Es, por

⁴⁹ Reyre, 2003, p. 98.

⁵⁰ Reyre, 1980, p. 185.

lo tanto, un nombre preexistente que identifica al personaje con un santo conocido por el público (la principal atribución, como veremos, será a San Gregorio Magno).

El origen etimológico del nombre es el griego *egregorein*, que significa «vigilante», razón por la que probablemente fue escogido por tantos papas al acceder a la cátedra de San Pedro, pues su cometido no es otro que el de vigilar a la cristiandad y velar por ella.

2.1.1.1 SU AYUDANTE: ROSELIS

Roselis es el padre adoptivo de Gregorio, que lo ha criado y educado, y que interviene cuando Gregorio y su hermano Celicor han tenido una disputa, dando a Gregorio la información necesaria para que conozca su auténtico origen y pueda decidir su destino.

Su nombre está compuesto de los de dos flores, la rosa y la flor de lis. La rosa ha sido considerada tradicionalmente símbolo de la belleza (física o espiritual), del amor, así como de la nobleza, desde que Apuleyo escribiera que el protagonista de *El asno de oro* recupera su humanidad al comer rosas. En el imaginario cristiano, la rosa es habitualmente un símbolo mariano⁵¹. Por otra parte, la flor de lis, galicismo para la *flor de lirio*, está igualmente asociada con la nobleza (no olvidemos la abundancia de flores de lis en la emblemática) y con la pureza: «La blancheur du lys en fait un symbole de pureté. Sa beauté en fait aussi un signe d'excellence et d'élection»⁵². No podemos olvidar, finalmente, que en el *Cantar de los Cantares* la amada (que la tradición cristiana asocia con el alma o con la propia Iglesia) dice de sí misma: «Yo soy la rosa de Sarón, y el lirio de los valles»⁵³.

Como podemos ver, se trata de un nombre alto y sonoro, que hace referencia a flores que simbolizan la nobleza, la rectitud y la pureza, y que, por lo tanto, colabora a encasillar al personaje en la categoría de los padres nobles, benefactores.

⁵¹ Feuillet, 2004, pp. 99-100.

⁵² Feuillet, 2004, p. 70.

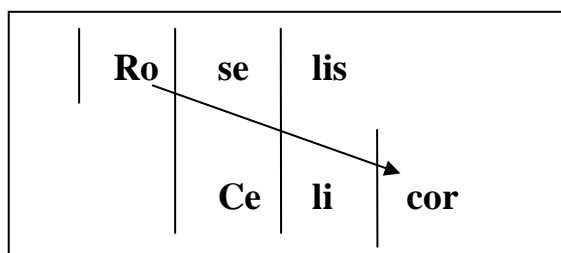
⁵³ *Cantar de los Cantares*, 2, 1.

2.1.1.2 SU Oponente: CELICOR

Celicor es el hermano adoptivo de Gregorio. En la comedia aparece jugando con éste a la pelota, aunque Gregorio siempre le saca ventaja, hasta que Celicor acaba exclamando: «¡Oh, mal haya mi jugar!» (v. 495). Gregorio golpea accidentalmente a Celicor en el transcurso del juego, y ello desata la ira de éste contra aquél, revelándole que la que Gregorio cree que es su familia en realidad no es tal.

El nombre de Celicor está compuesto por dos vicios: *Celi-* deriva de «celos» y *-cor* de «cólera», de modo que este personaje aparece presentado desde el principio como un antagonista de Gregorio caracterizado, precisamente, por dos de los pecados capitales (la envidia y la ira, sinónimos de ambos vicios arriba mencionados). Celos y cólera son, sin duda, el motor de este personaje, necesario para generar un conflicto que provoque que Gregorio salga de la tierra en que se ha criado.

Finalmente, nos gustaría destacar el juego de similitud fónica entre Roselis y Celicor:



Existe una semejanza fónica entre ambos nombres, compuestos ambos de tres sílabas. Dos de ellas permanecen en el mismo orden y son fonéticamente similares: se – lis / Ce – li. La tercera sílaba, sin embargo, está dispuesta con el orden inverso, tanto en la disposición fonética de la sílaba como en su ubicación dentro del nombre, a modo, pues, de espejo, para simbolizar la oposición de caracteres de ambos personajes.

2.1.2 Lucistela

Lucistela es, junto con Gregorio, el personaje principal de la comedia, que da título a la misma. Es un personaje positivo, víctima de diversas circunstancias desgraciadas, pero que constantemente busca la virtud, lo justo, lo honesto y lo cristiano, además de lo positivo para su reino.

El nombre de Lucistela está, como los anteriores, compuesto por dos elementos: luz y *stella* (estrella). La luz, elemento esencialmente positivo, puede asociarse con la figura

de Cristo, definido como «la luz del mundo». Lucistela es un personaje cuyo motor es la virtud cristiana. La estrella es símbolo de la castidad⁵⁴, pues recuerda a la iconografía tradicional de la Virgen María: «Dans l'iconographie byzantine et gothique, trois étoiles apparaissent sur le front et sur les épaules de la Vierge : elles symbolisent sa virginité perpétuelle, avant, pendant et après la Naissance»⁵⁵.

Se trata, por tanto, de un personaje que aparece en principio angelizado, idealizado (aunque, como comprobaremos, no carece de complejidad ni de matices), que bien podría servir como modelo de virtud. Da título a la comedia, apareciendo, pues, como un personaje central y compartiendo, por lo tanto, protagonismo con Gregorio, pues Lucistela es un ejemplo de pecadora involuntaria: una mujer que busca, ante todo, la virtud y que, sin embargo, es víctima de sus circunstancias adversas. No obstante, como veremos, el desenlace será positivo para ella, como corresponde por justicia poética a su comportamiento.

2.1.2.1 SU AYUDANTE: FLORIANA

Floriana es una criada de Lucistela. Dado que, como comentábamos arriba, solo seis personajes aparecen denominados por un nombre propio, resulta sorprendente que un personaje menor como éste posea uno. Pronuncia una única palabra en la comedia: «Señora». Sin embargo, la función dramática que cumple es bastante más importante: cuando Lucistela se siente amenazada por su hermano, que le declara su amor y pretende satisfacer con ella sus instintos, ésta llama a Floriana, que le sirve de excusa para huir y conservar, al menos de momento, su honestidad. Incluso el Príncipe le reconoce esta función, y para llevar a cabo la violación decide enviar a los criados y criadas a cazar para tener libertad de acción.

Se trata, como los anteriores, de un nombre compuesto por dos elementos: flor y Ana. El término «flor» anuncia el que será su papel en la obra: la virginidad, tantas veces nombrada por la metáfora de la flor. Ana es un nombre de origen hebreo, derivado de

⁵⁴ Aunque Lucistela comete incesto por dos veces, la primera vez fue violada por su hermano y la segunda desconocía que el caballero con el que se casaba era su hijo. Sin embargo, comprobamos a lo largo de la comedia cómo una de las preocupaciones fundamentales de Lucistela es la honra y la castidad.

⁵⁵ Feuillet, 2004, p. 51. Véase también Réau, 1996, p. 76.

Hanah, que significa misericordiosa y con gracia. Es el nombre de la madre de la Virgen según el Protoevangelio de Santiago, y así ha continuado en la tradición cristiana.

En resumen, el nombre de Floriana es laudatorio y la retrata como rescatadora, protectora y custodiadora de la virginidad.

2.1.2.2 SU Oponente: LUCERNO

Frente a Floriana, que solo dice una única palabra, tenemos a Lucerno, que ni siquiera aparece en escena. Su única presencia es cuando Gregorio entra en escena, tras la batalla, con la cabeza de Lucerno en la mano. Sin embargo, el personaje figura sobradamente retratado (a partir de las palabras que sobre él dicen Lucistela y el Senescal y a partir de la carta que el propio Lucerno envía a Lucistela) y su importancia en la comedia es indudable. Es el capitán luterano que tiene cercado el reino de Lucistela y que la presiona para que se case con él, aunque ésta se niega, por su condición de luterano.

El nombre de Lucerno es un juego fónico con su personaje antinómico (Lucistela), pues tiene la misma raíz, la luz. Si Lucistela es «luz y estrella», Lucerno es «luz del Averno» o «luz del infierno». El juego paronomásico es muy claro: recuerda a «luterano», que es precisamente la condición fundamental de este personaje. También a «luciferino». Por lo tanto, frente a la angelización que hemos observado en el personaje de Lucistela, Lucerno constituye una personificación del mismo diablo.

Ambos nombres, de idéntica raíz pero significado opuesto, representan las funciones dramáticas adversas de ambos personajes. Se trata de un efecto de fácil de descifrar, y claramente identificable para el espectador, que reconoce con rapidez a Lucerno como personaje negativo:

el papel de los nombres simbólicos antitéticos consiste en permitir al lector identificar inmediatamente a los enemigos potenciales de sus héroes, y admirar cómo éstos, en vez de tropezar, van venciendo, de capítulo en capítulo, los obstáculos colocados en su camino⁵⁶.

⁵⁶ Reyre, 2003, p. 104.

2.1.3 Los personajes sin nombre

Frente a esos seis personajes con nombre propio, nos encontramos con diecisiete que carecen de él, y son mencionados solo a partir de su cargo, su profesión o su función social. Esto no deja de ser significativo.

La introducción de los nombres propios para los personajes literarios surge en el Renacimiento, pues hasta el momento lo que predominaba era el anonimato:

Dans les oeuvres du moyen âge, ce n'est pas le nom de personne qui domine mais l'anonymat: auteurs des chansons de geste, maîtres de retables, faiseurs de mystères tous demeurent anonymes.

Dans le the théâtre primitif, les personnages étaient désignés en fonction des grandes catégories auxquelles ils appartenaient: âge (jeune, vieux), état social (noble, vilain, marchand), types (sot, mendiant), etc...⁵⁷

Sin embargo, a partir del Renacimiento, como decíamos, aparecen los nombres propios con frecuencia, y los personajes literarios se ven, por tanto, individualizados. Desde este momento, el anonimato de un personaje se torna significativo, como explica Dominique Reyre:

L'apparition du nom propre de personne dans le champ littéraire à la Renaissance rend alors l'anonymat significatif: refuser de désigner un personnage par son nom c'est déclarer sa condition subalterne, faire injure à sa dignité⁵⁸.

Como indicábamos, son diecisiete los personajes innominados en la comedia, y nombrados a partir de su cargo o profesión: el Rey, el Príncipe su hijo, tres cazadores, dos pajes, el Senescal, un pescador, dos romanos, un correo, un pregonero, otro correo, un paje de Lucistela, un criado y un criado de Gregorio.

Hay un considerable grupo de personajes cuyo anonimato es comprensible, pues su relevancia en la obra es mínima y solo sirven para realizar una acción sencilla o interpretar una situación cómica. Nos referimos a los personajes meramente funcionales: los tres cazadores, el pescador, los pajes, correos, pregoneros y criados. Sin embargo, aún nos queda un grupo de personajes realmente trascendentes que también carecen de nombre propio: el Rey, el Príncipe, el Senescal y los romanos.

⁵⁷ Reyre, 1980, p. 185.

⁵⁸ Reyre, 1980, p. 186.

En cuanto al Rey y los romanos, aunque su papel es trascendente, su función dramática se limita a presentar una situación. El rey sirve de introducción a la historia, presentándonos la situación inicial y a los dos hermanos, y muere en cuanto ha cumplido dicha función, tras una única escena. Los romanos, por su parte, sirven para resumirnos la historia de lo acontecido en Roma y la búsqueda de Gregorio, y por lo tanto aparecen caracterizados por su único rasgo significativo: el gentilicio.

El Príncipe y el Senescal, sin embargo, son dos personajes mucho más importantes. En cierto modo, podríamos considerar que, funcionalmente, el Príncipe también ejerce como oponente de Lucistela (cuando pretende violarla) y el Senescal parece que ejerce de ayudante durante gran parte de la comedia. Para intentar explicar la ausencia de nombres de estos personajes, nos basaremos en su ambigüedad funcional de cara al mensaje que la comedia pretende transmitir⁵⁹.

Como explicaremos en el apartado correspondiente, *Lucistela* es una comedia de santos cuya finalidad principal es la de catequizar. El personaje del Príncipe podría caracterizarse en un principio como un *malvado*, que se deja dominar por el pecado de la lujuria y urde un plan para violar a su propia hermana. Sin embargo, el Príncipe se arrepiente de sus pecados y peregrina a Roma para hacer penitencia. Si la Iglesia católica promulga que no hay pecado que no pueda ser limpiado a través del arrepentimiento y la penitencia, el Príncipe pierde su carácter de malvado, y pasa a ser un personaje intermedio: ni positivo, como Lucistela, ni negativo como Lucerno. Es más, como se ha arrepentido, no merece un final humillante como el de Lucerno (recordemos que como personaje vivo no aparece jamás en escena, pero Gregorio entra con su cabeza en la mano cuando lo ha vencido). Por esto tiene una muerte tranquila y apacible en Roma, tras haberse confesado y llevado una vida de santidad penitente.

En cuanto al Senescal, nos encontramos ante el caso opuesto. Se trata de un personaje con función de ayudante, de un personaje positivo, que intercede por el recién nacido Gregorio cuando cree que corre peligro y que se mantiene siempre fiel al lado de Lucistela. Sin embargo, en nuestra opinión la ausencia de identidad (de nombre) tiene una doble justificación en este caso. Por una parte, no siempre cumple el papel de ayudante:

⁵⁹ Nos gustaría remarcar que se trata de un intento de explicación por nuestra parte, pero que no podemos afirmar con certeza nada, sino simplemente exponer una hipótesis, certera o no, con el objetivo de, tal vez, plantear una cuestión de interés filológico para posteriores investigaciones.

es él quien, en favor del reino, presiona a Lucistela para que se case con Gregorio, sin estar ella inclinada a tal unión, condicionando su voluntad y propiciando el segundo incesto. Por otra parte, si el Senescal adquiriese la identidad plena de ayudante, restaría cierto protagonismo a Gregorio, que llega al reino como el único caballero capacitado para rescatar a la dama.

En ambos casos, pues, opinamos que, si el nombre ejerce de etiqueta codificadora que ilustra la función dramática de los personajes principales, sus caracterización psicológica y sus motivaciones, como planteábamos más arriba, es lógico que dos personajes caracterizados por la ambivalencia funcional, que no pueden ser ubicados definitivamente a uno u otro lado del binomio ayudante/oponente que hemos empleado en este capítulo, sean denominados por su cargo público, y no por un nombre propio.

2.2 EL LENGUAJE DE LA COMEDIA

2.2.1 Adecuación del lenguaje

Advertimos en *Lucistela* que, en ocasiones, el modo de expresión se acomoda a la condición social del personaje, a la situación que protagoniza y a su estado anímico. Aunque el lenguaje no siempre logra ser un rasgo caracterizador o distintivo, hallamos en la comedia un germen de la *adecuación* que Lope de Vega sintetizaría en su *Arte nuevo* con las siguientes palabras:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
[...]
las damas no desdigan de su nombre,
[...]
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras⁶⁰.

⁶⁰ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. 1976, p. 190, vv. 269-288.

En la escena inicial de la comedia, el Rey se expresa con conceptos complejos y graves («querría, hijos míos, que en amor / unánimes, conforme siempre, siendo, / habitase en los dos con más fervor, / que ganásedes gloria acá viviendo»), por su dignidad social, su edad y la solemnidad de la situación. Lope de Vega advertirá en el *Arte nuevo*:

mas cuando la persona que introduce
persüade, aconseja o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla el hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa⁶¹.

La propia forma de expresarse del Príncipe y Lucistela en esta ocasión tan solemne, se distingue por su gravedad de otras de sus intervenciones.

Idéntica adaptación del lenguaje a la situación sucede en los soliloquios y oraciones⁶² de diversos personajes de la comedia (el Príncipe, Lucistela, el Senescal, Gregorio), en los que el lenguaje se vuelve solemne y conceptual. También a este respecto sentenciaría Lope:

los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente⁶³

Quizás el ejemplo más evidente de la adecuación del lenguaje que se producirá en la comedia áurea sea la estructuración social de los usos lingüísticos de los diferentes personajes, especialmente en el modo de expresarse de los personajes más bajos de la escala social. En *Lucistela*, aunque hay ciertos intentos de marcar esta diferenciación (en este sentido es ilustrativa la forma de expresarse del pescador: «¡La pica, qué sosegado / está el mar, por vida mía!», vv. 1094-1095), aún no se alcanza el grado de articulación que caracterizará a la comedia del XVII.

⁶¹ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. 1976, p. 189, vv. 250-256.

⁶² Equiparamos soliloquios y oraciones porque suelen ser situaciones de idéntica agitación anímica, porque son parlamentos en los que interviene un único personaje y, finalmente, porque, siguiendo la sentencia de Antonio Machado: «quien habla solo espera hablar a Dios un día» (*Poesías completas*, ed. 1997, p. 151).

⁶³ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. 1976, p. 190, vv. 274-276.

2.2.2 Referencias mitológicas

Encontramos diversas referencias a personajes mitológicos en *Lucistela*, si bien escasas en relación con otras obras de nuestro teatro áureo:

- Cupido: las referencias al dios del amor son prácticamente ineludibles en una obra en la que exista trama amorosa. «el dios de amor» (v. 132), «crudo amor, / traidor, falso rapaz y lisonjero» (vv. 194-195).

- Curiosa nos parece la referencia a la «vívora volante» (v. 137) que, como se anota en el v. correspondiente, parece hacer referencia al dragón, consagrado a Palas porque es símbolo de la castidad.

2.2.3 Referencias históricas

Como corresponde a la dramatización de una leyenda (en particular de una leyenda religiosa, cuyo fin último es el adoctrinamiento), en *Lucistela* se evitan las referencias a cualquier elemento que pueda situar los hechos espacial o temporalmente en un lugar o una época determinada. Sin embargo, encontramos en la caracterización del Príncipe, una referencia a un personaje histórico: «que es más valiente que Muza» (v. 311). Y, como es característico en una pieza de la temática de *Lucistela*, abundan las referencias directas o indirectas a episodios o personajes bíblicos.

2.2.4 Referencias literarias

Apenas encontramos en *Lucistela* dos referencias a personajes literarios, «más fiero que Rugero» (v. 312) y «a Fierabrás / puede vencer su furor» (vv. 317-318).

2.2.5 Léxico petrarquista

Como es habitual en esta época, el lenguaje amoroso se elabora casi siempre en términos de la estética petrarquista:

- *donna angelicata*: «Rostro angélico y mortal» (v. 60), «serafín bajado al suelo» (v. 103)

- amor como fuego: «Mira que por ti me abraso / en fuego de vivo amor» (vv. 94-95)

- *religio amoris*: «Remedia, diosa y señora» (v. 99); «mi diosa, mi dea» (v. 349).

- crueldad de la amada: «¡Oh crüel sobre manera, / oh leona carnicera» (vv. 134-135)
- dureza de la amada: «muy más dura que diamante» (v. 136)

2.2.6 Refranes

Encontramos un único refrán en la comedia, «No arrojéis, querido hermano, / la sogá tras el caldero» (vv. 257-258), que emplea la propia Lucistela dirigiéndose al Príncipe. Hallamos otra expresión que nos parece de uso popular («¡La pica, qué sosegado / está el mar, por vida mía!», vv. 1094-1095), si bien no hemos podido encontrar dicha expresión en Covarrubias, Correas o *Autoridades*.

2.2.7 Retórica

No destaca en *Lucistela* el empleo de numerosos recursos retóricos; sin embargo, sí hay cierta tendencia al empleo de algunos recursos que caracterizan, en gran medida, el estilo de nuestro anónimo dramaturgo:

- FRECUENCIA DE RECAPITULACIONES: si bien éste es un recurso frecuente en nuestro teatro áureo, nos llama la atención que el dramaturgo emplea estas recapitulaciones no solo a principio de cada Jornada, para recordar dónde quedó la Jornada anterior, sino con cierta periodicidad dentro de la Jornada. No es de extrañar: la leyenda del papa Gregorio es extensa y con numerosos elementos, de modo que probablemente el público agradecería la presencia de estas recapitulaciones: «Lucistela, hermana mía, / ya sabes cuán confiada / quedaste [...]» (vv. 41 y ss.), «Ya sabéis, Senescal, cómo quedé / encomendada a vos por más secreto [...]» (vv. 351 y ss.), «Señora mía, dióse ya el pregón / conforme se mandó por tu mandado, / y nunca se ha ofrecido tal varón [...]» (vv. 719 y ss.), «Ya sabéis cómo pequé / con mi hermano carnalmente [...]» (vv. 1243 y ss.).
- ABUNDANCIA DE ENUMERACIONES: son muchas las enumeraciones de varios términos «¿A dónde irá la triste, / la mísera, cuitada y sin ventura» (vv. 189-190), «tomad al que aquí dentro va metido / con estos epitafios, plata y oro, / que, con seda y brocado, es gran tesoro» (vv. 372-374), «aquel impío, cruel, falso, tirano, / maldito capitán y luterano» (vv. 606-607), «¡Oh crudo perro, falso y cauteloso, / de heréticas astucias gran maestro!» (vv. 648-649), «por las plazas y cantones, / villas, ciudades, rocales / y por todas las naciones» (vv. 680-683), «demonio

cauteloso, / dragón, oso, león bravo, dañado» (vv. 1064-1065), «Alábente los ángeles divinos, / el cielo, sol y luna y las estrellas» (vv. 1272-1273). También es frecuente que el autor presente tres términos en paralelo: «el cuerpo, vida y alma le ofreciendo» (v. 14), «mi alma, corazón y mi sentido» (v. 18), «de mis tierras, destrito y alto estado» (v. 28), «donde hay tanta hermosura, / tal saber, tal discreción» (vv. 57-58), «tigres, osos y alanos» (v. 217), «dolor, tormento y pena» (v. 388), «astuto, cauto y diestro» (v. 653), «duques, príncipes, condes» (v. 851), «con gozo, con placer, con alegría» (v. 1017).

- SINONIMIA: Con mucha frecuencia se coordinan dos términos sinónimos: «Tan triste y tan congojado» (v. 513), «este pecado y afrenta» (v. 558), «mi pecado y culpa fea» (v. 574), «te pido y ruego» (v. 580), «tan diestro y fuerte» (v. 733), «destruye y da la muerte» (v. 791), «ten gozo y ten placer» (v. 796), «sé y entiendo» (v. 989), «aflicto y triste» (v. 1143), «asuelta y libre del pecado» (v. 1309).
- Presencia de figuras basadas en la repetición, como la ANÁFORA «En ti sola está mi vida, / en ti sola mi querer» (vv. 89-90), «-Remedia, diosa y señora... / -Remédiete Dios del cielo» (vv. 99-100), «Acuérdeseos, señor, del juramento / [...] / Acuérdeseos, señor, que en mi aposento...» (vv. 359 y 363). También el PARALELISMO: «con la plata que lleva sea criado, / con el oro también las ciencias pido / le enseñen» (vv. 379-381), «Guíete nuestro Señor. / Adiós, mi padre y señor; / adiós, mi querido hermano. / Guíete Dios soberano» (vv. 594-597).
- Uso frecuente de la ANTÍTESIS: en una comedia con propósito edificante, donde los polos bien-mal están tan claros, no es de extrañar que el autor juegue con cierta frecuencia a presentar de forma pareja los elementos opuestos: «para que siempre vayas enclinado / al bien, de mal y vicios apartado» (vv. 23-24), «Dejábaos para casarme / y en la honra conservarme, / y, en lugar de aquesta honra, / procurastes mi deshonra, / que más valiera matarme» (vv. 249-253), «Y así acabó su vida en este suelo, / y el alma fue a gozar del alto cielo» (vv. 460-461), «Aguardo la respuesta / con la cual quedarás libre o cautiva, / con cruda guerra o fiesta / de trunfo muy altiva, / adonde mucha gente muera o viva» (vv. 631-635), «antes tengo de ayudar / que no quererlo estorbar» (vv. 1254-1255).
- PARADOJAS: «lo que sobra es lo que falta» (v. 69), «verás mi diosa, mi dea, / y la que me adora a mí» (vv. 349-350), «Tan triste y tan congojado / estoy, que no

estoy en mí» (vv. 513-514), «cumplí lo prometido / poniendo la promesa en tanto olvido» (vv. 942-943).

2.2.8 Conclusiones

Teniendo en cuenta todo lo arriba expuesto, podemos llegar a ciertas conclusiones acerca del empleo del lenguaje que realizó nuestro anónimo dramaturgo.

Por una parte, notamos en él una preocupación por la adecuación del lenguaje al personaje que habla, su condición y situación. Aunque no siempre logre la riqueza de registros que podremos notar en autores posteriores, el lenguaje no es en absoluto plano y el discurso está lleno de matices. En el capítulo siguiente, en que analizamos la métrica de esta comedia, comprobaremos un idéntico cuidado por la caracterización de personajes y situaciones.

Asimismo, anotamos la presencia de algunas referencias mitológicas, históricas y literarias, así como de léxico petrarquista y empleo de refranes; sin embargo, hemos de notar que su número es reducido si la comparamos con otras piezas de nuestro Siglo de Oro.

Finalmente, el dramaturgo emplea una retórica sencilla, si bien gusta del empleo de repeticiones, enumeraciones, sinonimias, anáforas, paralelismos y antítesis, entre otros.

Nos encontramos, pues, ante un autor de estilo sencillo pero cuidado, consciente de su propia obra y preocupado por el lenguaje que emplea.

CAPÍTULO 3:

MÉTRICA

3.1 ESTRUCTURA MÉTRICA

La polimetría es, probablemente, uno de los rasgos más característicos del teatro español del Siglo de Oro. Esta variedad estrófica comienza a emplearse en las obras dramáticas del último cuarto del siglo XVI⁶⁴, aunque aún se trata de una búsqueda de nuevos medios de expresión, y, por lo tanto, estas obras no poseen la variedad ni la especialización funcional de las estrofas que después caracterizarán la Comedia Nueva.

Los sucesivos estudios de Morley y Bruerton en torno a la versificación dramática en Lope de Vega y otros dramaturgos anteriores⁶⁵ han servido de modelo para el establecimiento de la datación o atribución de autoría de las comedias áureas. Su método, basado en cifras y porcentajes, puede parecer muy preciso; sin embargo, no debe aplicarse sin cierta cautela, ya que aún no ha sido analizada por este método más que una pequeña parte de la producción teatral áurea y, aunque no fuera así, no podemos pretender que la crítica literaria se aborde desde la perspectiva de una ciencia exacta. Por lo tanto, el empleo de porcentajes y tablas comparativas ha de servir como mera orientación.

Con el estudio métrico de nuestra comedia cumplimos, pues, una doble función. En primer lugar, empleamos las ya citadas cifras y porcentajes para comparar esta obra con otras que ya han analizado estos y otros estudiosos, de modo que obtendremos una orientación para fecharla. Por otra parte, nuestro estudio resultará de utilidad para posteriores investigaciones, ampliará el reducido número de comedias analizadas hasta ahora, contribuyendo a aumentar nuestros conocimientos sobre la producción dramática de este último cuarto del siglo XVI.

3.1.1 Consideraciones generales

En este apartado, realizaremos en este primer apartado un análisis general de la estructura métrica de la comedia, para obtener una primera aproximación a su fecha de

⁶⁴ Véase Morley, 1925.

⁶⁵ Morley, 1925; Bruerton, 1956; Morley y Bruerton, 1968 (1ª ed.: 1940).

escritura. En los apartados siguientes, se abordarán las diferentes formas estróficas empleadas, para afinar más la datación.

En la evolución de nuestro teatro hacia la Comedia Nueva, Morley⁶⁶ establece tres períodos diferenciados, mientras que Bruerton⁶⁷ añade con su análisis de algunas comedias posteriores un cuarto período. A grandes rasgos, las características fundamentales de dichos períodos son las siguientes:

1. 1475-1530 (Morley): Ausencia de polimetría; aún no se emplean metros italianos.
2. 1530-1575 (Morley): Continúa prevaleciendo como norma la ausencia de polimetría, o en todo caso una polimetría muy precaria, con apenas un cambio de metro; alternan los metros castellanos con los italianos, aunque los italianos todavía carecen de la importancia que tendrán en el siguiente período.
3. 1576-1587 (Morley): Presencia de polimetría; predominio de los metros italianos en conjunción con los castellanos: no existe ninguna obra escrita íntegramente en metros castellanos, pero sí en italianos.
4. 1587-1610 (Bruerton): Mayor número de versos; el porcentaje de metros italianos se ve considerablemente reducido.

Según estos criterios, nuestra comedia podría incluirse en el tercer período (1576-1587). En ella, encontramos siete formas estróficas diferentes, por lo que la polimetría es indudable. En cuanto al número de versos, es bastante reducido (1327)⁶⁸, aunque, como precisa Bruerton, «el número de versos no indica correctamente la duración de la obra: los hendecasílabos [*sic*], versos de más empaque, se recitarían más despacio que los familiares octosílabos»⁶⁹. Finalmente, el porcentaje de metros italianos, 41,52%, es comparable al de muchas de las comedias encuadradas en este período.

⁶⁶ Morley, 1925.

⁶⁷ Bruerton, 1956.

⁶⁸ Compárese con los datos que aporta Morley (1925) de otras comedias de este período: las obras de Juan de la Cueva oscilan entre los 1284 versos de *Muerte del rey D. Sancho* y los 2750 de *El viejo enamorado*; Lasso de la Vega emplea 1486 versos en la *Destrucción de Constantinopla* y 1765 en *La honra de Dido restaurada*; las cantidades empleadas por Virués y Argensola son algo superiores (entre 1864 y 2349 el primero, 2100 y 2499 el segundo). El número de versos de las comedias analizadas por Bruerton (1956) son por lo general superiores a estas cantidades.

⁶⁹ Bruerton, 1956, p. 357.

3.1.2 Quintilla, redondilla, sextilla

El metro más empleado en la comedia es la quintilla, con un porcentaje de 50,11%. Según los datos que aporta Morley⁷⁰, encontramos un empleo muy limitado de la quintilla en las comedias por él analizadas: las emplea Virués en *La infelice Marcela* (24%) y en *La gran Semíramis* (10%), también Argensola en *Isabela* (10%) y *Alejandra* (3%), y, finalmente, Lasso de la Vega en *La destrucción de Constantinopla* (1,7%). Como vemos, no solo se observa un empleo poco frecuente de esta forma estrófica, sino además en un porcentaje más reducido que en nuestra comedia.

Frente a esto, el porcentaje de redondillas es reducido (7,23%) y encontramos una única sextilla (0,45%). No encontramos ningún caso de sextilla en las piezas analizadas por Morley, y el porcentaje de redondillas es por lo general bastante más elevado.

Estos datos no deben llevarnos a poner en duda, al menos de momento, los indicios que anteriormente hemos considerado para la datación de esta comedia. La explicación, a nuestro juicio, la encontramos en la precisión que, en torno a la redondilla, realiza Díez Echarri: «No designaban con este nombre la copla que actualmente se llama así. Más bien comprendían en él toda clase de estrofas octosilábicas de cuatro, cinco o más versos»⁷¹. Por lo tanto, la distinción entre redondilla, quintilla y sextilla no sería procedente, y en este caso los porcentajes, al sumar redondillas y quintillas, sí serían similares. Apoya esta tesis el hecho de que, salvo un pasaje escrito exclusivamente en redondillas (44 versos), las redondillas aparecen insertas, sueltas, en medio de pasajes en quintillas, al igual que sucede con la única sextilla, sin que haya indicios, en la mayoría de los casos, de que se trate de pérdida de versos, puesto que los citados pasajes son coherentes y con sentido completo⁷².

Aun teniendo en cuenta estos datos, observamos que la preferencia por la quintilla frente a la redondilla será propia más bien de finales de siglo: Bruerton señala la

⁷⁰ Morley, 1925, pp. 530-531.

⁷¹ Díez Echarri, 1970, p. 206.

⁷² La única excepción la constituye la redondilla que ocupa los vv. 46-49, anómala, puesto que tres versos riman en -ó, y sin embargo queda un verso suelto en -ado. Sin embargo, al poseer la frase sentido completo —si bien complejo— no podemos afirmar ni descartar la hipótesis de la posible falta de un verso en el manuscrito.

predilección de los valencianos por la quintilla⁷³; Ojeda Calvo, por su parte, confirma que «hay que esperar a fines del siglo XVI para que alcance un gran auge, llegando incluso, como hemos visto, a ser el metro predominante en algunos dramaturgos»⁷⁴.

3.1.3 Octavas reales

La octava real es, junto con la quintilla, el metro más empleado en *Lucistela*, esta vez con una frecuencia del 30,14%. Bruerton observaba una frecuente aparición de esta forma estrófica en piezas del período anterior a 1587 (está presente en el 68,5%), frente a las pertenecientes al siguiente período (solo poseen octavas el 11,5%).

El porcentaje de octavas que encontramos en esta comedia es semejante al de las piezas analizadas por Morley: solo están ausentes en *Elisa Dido*, de Virués, y la mayoría de las comedias presentan un porcentaje superior al 20%. *El saco de Roma*, de Juan de la Cueva, tiene un 29%; *La muerte de Ajax Telamón*, del mismo, 31%. Virués y Argensola, aunque con un número bastante superior de versos totales, presentan también porcentajes semejantes⁷⁵.

Jerónimo Bermúdez es quien introdujo esta forma estrófica en la literatura dramática en 1577, con su *Nise laureada*.

3.1.4 Liras

La lira garcilasiana o quinteto lira fue empleada por primera vez en el teatro español por Jerónimo Bermúdez en su *Nise laureada* (1577). Rudolf Baehr afirma que la utilizaron Juan de la Cueva, Argensola, Rey de Artieda, Guillén de Castro; Cervantes y Tirso de Molina, «aunque en proporciones muy modestas»⁷⁶; sin embargo Morley solo documenta el empleo de esta forma estrófica en una pieza de Argensola⁷⁷.

⁷³ Bruerton, 1956, p. 359.

⁷⁴ Ojeda Calvo, 1996, p. 26.

⁷⁵ Véase Morley, 1925, pp. 530-531.

⁷⁶ Baehr, 1997, p. 373.

⁷⁷ *Alejandra*, con un 3%. Véase Morley, 1925, p. 531.

Nuestra comedia tiene, frente a estos escasos datos, un porcentaje relativamente elevado de liras: 10,17%.

3.1.5 Tercetos

Encontramos en nuestra comedia un 1,2% de tercetos: un pasaje de 13 versos (4 tercetos encadenados) y un único terceto que sirve de cierre a una octava. Según los datos aportados por Morley, Juan de la Cueva tiene habitualmente un porcentaje reducido de tercetos, Lasso de la Vega tiene un empleo ligeramente superior y, finalmente, Virués y Argensola lo utilizan con mayor frecuencia.

Como las octavas y las liras, el terceto fue empleado por primera vez en teatro en la *Nise laureada* de Bermúdez (1577). No suele ser muy empleado, puesto que conlleva una especial intencionalidad estilística.

3.1.6 Suelos

Explicaba Rudolf Baehr que «hasta muy entrado ya el siglo XVIII los versos suelos, por lo general, se empleaban modestamente para formar combinaciones en comedias polimétricas»⁷⁸. Aunque en general los versos suelos se cultivan en tiradas de cierta extensión, en nuestra comedia encontramos que los 9 únicos versos suelos se distribuyen en cuatro pasajes: dos a mitad de una tirada de quintillas, otros dos al final de un pasaje en liras, dos más cerrando una serie de quintillas y, por último, tres al final de una serie de octavas⁷⁹. Este tipo de empleo aparece documentado por Sánchez de Lima: «Puedese empezar una narración en octauas y tercetos, y si a dicha faltan consonantes, prosigue el autor... en verso suelo»⁸⁰.

En total, nuestra comedia presenta un 0,67% de versos suelos.

⁷⁸ Baehr, 1997, p. 79.

⁷⁹ Véase el Cuadro III de este mismo capítulo.

⁸⁰ Véase Miguel Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Madrid, C.S.I.C., 1944 (la *editio princeps* es de 1580). Citamos a partir de Díez Echarri, 1970, p. 260.

3.2 USO Y FUNCIÓN DE LAS FORMAS MÉTRICAS

Lope de Vega definía en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) el ajuste que debía existir entre formas estróficas y situaciones dramáticas:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas⁸¹.

Las indicaciones de Lope, que probablemente no tienen el propósito de establecer una preceptiva dramática, sino describir un teatro que se aparta del molde clásico pero resulta de indiscutible eficacia de cara al espectador, no son exhaustivas ni sistemáticas. No se trata de *normas*, sino de *orientaciones*. O, como lo describía Diego Marín,

una indicación somera de preferencias, a título de ejemplo y sin limitarse él por eso a los usos allí prescritos para cada metro, ni incluir siquiera todos los metros y estrofas [...], más bien una justificación de la polimetría que una estricta pauta para la versificación dramática⁸².

En todo caso, las afirmaciones de Lope de Vega constituyen un punto de referencia imprescindible en el análisis del empleo de las diferentes formas estróficas en una pieza dramática áurea.

Los primeros dramaturgos que empleaban la polimetría en el siglo XVI lo hacían con frecuencia de una manera torpe, rígida. En muchas ocasiones el cambio de metro respondía más bien a una búsqueda de variedad que a un esfuerzo por indicar auténticos cambios de tema o de tono. Sin embargo, estos autores no tardaron en descubrir el extraordinario potencial de la métrica como elemento del lenguaje teatral, pues caracteriza y potencia la situación dramática descrita. Las indicaciones de Lope en el *Arte nuevo* son, por lo tanto, la revelación de un elemento dramático con el que los poetas anteriores ya venían experimentando, con mayor o menor acierto.

⁸¹ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. 1976, p. 191, vv. 305-312.

⁸² Marín, 1962, p. 8.

Los trabajos de Morley y Bruerton, esenciales como punto de referencia cronológico e indudablemente útiles para las atribuciones de autoría, no profundizan en el significado dramático asociado a las diferentes formas métricas. Diego Marín señalaba esta insuficiencia:

a excepción del soneto, no se ha intentado analizar cualitativamente y con parecida precisión exhaustiva el papel dramático de esas formas métricas, suponiéndose en general que la elección de metro obedece a la idiosincrasia peculiar del autor y no a razones dramáticas. Así, Morley llega pronto a la conclusión de que cada autor «tenía su sistema propio, o, mejor dicho, ciertos metros predilectos que juzgaba más adecuados para dar expresión a su personalidad»⁸³.

Y, precisamente él, sería quien abordara estos aspectos de una forma coherente y rigurosa, en un análisis teórico que prescinde del empleo de la simple estadística⁸⁴.

En fecha reciente, Susana Cantero ha realizado un estudio minucioso del empleo de las diferentes formas estróficas en el teatro áureo, basándose en un corpus nada despreciable de piezas. Cantero concibe el verso como un elemento dramático más, y, en este sentido, admite —y ejemplifica— que una misma estrofa puede tener una diversidad de significados, al igual que un mismo efecto de iluminación⁸⁵. Por ello, detalla los, a veces, muy diversos empleos que halla para una misma estrofa, tratando de explicar las posibilidades de este recurso dramático para enfatizar cada una de las situaciones en que es empleado.

Observamos en *Lucistela* cierto empleo específico para cada estrofa. En el cuadro 3.5.3 (Uso y función de las formas métricas) puede observarse en detalle la utilización que recibe cada una de las formas estróficas, que ahora analizaremos individualmente de forma general.

3.2.1 Metro castellano/metro italiano

Susana Cantero, en su estudio del uso dramático de las diferentes estrofas, considera los versos de arte mayor como un único bloque digno de estudio —aunque señale ciertos usos de cada estrofa en particular—, pues

⁸³ Marín, 1962, p.7.

⁸⁴ Marín, 1962.

⁸⁵ Véase Cantero, 2006, pp. 209 y ss.

lo que marca la pertinencia de su uso dramático no es el uso de la estrofa como bloque, sino su estricta presencia como verso largo, por contraste con el octosílabo. [...] Frente a la vivacidad, la libertad y la ligereza del octosílabo, el endecasílabo propone, pues, la contraposición rítmica de una escansión conscientemente medida, repartida en trechos más largos y, además, uniformes. Esto implica la exigencia de remansar el discurso cuando aparece el endecasílabo o, mejor dicho, de pasar a una lógica rítmica distinta de la del octosílabo, que, por supuesto, tiene que ser claramente audible en el escenario. Ese cambio de *tempo* respecto del octosílabo es lo que marca la funcionalidad escénica del endecasílabo, antes que ninguna otra cosa y sea cual sea la estrofa endecasílabo elegida⁸⁶.

Aunque posteriormente esta autora repasa las diferentes formas estróficas italianas, destaca en su estudio la minuciosidad con que analiza cada una de las estrofas de metro castellano, frente a este análisis de conjunto que plantea para el metro italiano. Esto es explicable si consideramos que su investigación se centra en el teatro del siglo XVII, en el que, como ya explicamos *supra*, tiene un porcentaje generalmente bajo de metros italianos, frente al metro castellano, que está muy utilizado y con usos muy específicos.

En todo caso, destacamos las observaciones de esta autora, pues nos parecen acertadas y útiles para el análisis de *Lucistela*. Aunque comprobaremos el empleo que se realiza de cada estrofa en particular, en nuestra opinión en la obra la distinción fundamental debiera ser entre los tipos de metro: el metro italiano se emplea en situaciones y personajes graves o solemnes, frente al castellano, que se utiliza para reflejar la intimidad y la cotidianidad. También podría considerarse como rasgo condicionante del uso del metro italiano la tensión dramática, pero, como comprobaremos, no es relevante en nuestra comedia, que presenta escenas de elevada tensión dramática en octosílabos.

Teniendo en cuenta esta consideración general, pasamos a analizar el empleo que recibe en particular cada forma estrófica.

3.2.2 Quintillas

Como explicamos más arriba, las series de quintillas incluyen bien quintillas propiamente dichas, bien una combinación de quintillas con otra estrofa octosilábica (sextilla en una ocasión, redondillas en varias). Es el metro más frecuente en la comedia, aunque se atenúa la monotonía que ello podría producir a través de la variedad de

⁸⁶ Cantero, 2006, pp. 399-400.

esquemas métricos (seis combinaciones diferentes de quintillas, véase el cuadro I). Las funciones que cumple son, lógicamente, muy diversas⁸⁷:

Por un lado, observamos situaciones de elevada tensión dramática: el intento de violación por parte del Príncipe y la posterior planificación del crimen (vv. 41-48), el diálogo entre los dos hermanos en que Lucistela revela su embarazo y reprocha a su hermano su comportamiento (vv. 219-306) y, aunque en menor medida, la disputa entre Gregorio y Celicor (vv. 486-522). Asimismo, se emplea para la expresión de dolor tras el descubrimiento de la muerte del Príncipe (vv. 462-485). Por otro, situaciones cuya función es, precisamente, suavizar una tensión dramática anterior o prepararnos para la posterior: tres cazadores se preparan para cazar, en una escena casi costumbrista que permite al espectador relajarse tras presenciar el intento de violación (vv. 149-183), las llegadas de correos a palacio y la decisión de dar un pregón, que sirven de tránsito entre dos situaciones de gran tensión dramática (vv. 436-445, 611-620, 664-703), o la salida del pescador a pescar, que precede a la llegada de los romanos tras una situación de elevada tensión dramática (vv. 1086-1098). También otros usos que consideramos neutros: la decisión de Gregorio de marcharse de su tierra (vv. 555-599), la llegada de Gregorio para defender a Lucistela (vv. 735-778), su pretensión de partir tras la victoria pospuesta por intercesión de Lucistela (803-839), la decisión de Lucistela de peregrinar a Roma (vv. 1239-1271). Por último, se emplea en situaciones carentes de solemnidad, de gravedad en el trato: situaciones que, independientemente de las circunstancias o el nivel de tensión, se realizan entre iguales o entre personajes de diferente condición social. He aquí algunos ejemplos:

-vv. 864-878: tras sugerir el Senescal el matrimonio entre Gregorio y Lucistela, ésta se muestra indecisa, confusa, y deposita su confianza en el Senescal para tomar la decisión. La propuesta de matrimonio, solemne y de estado, ha tenido lugar en octavas. Pero ahora Lucistela solicita la ayuda del Senescal, persona de su confianza, y esta confianza se refleja en el empleo de quintillas.

-vv. 887-915: Gregorio, tras escuchar del Senescal la propuesta de matrimonio, piensa que éste se está burlando de él, y éste lo saca de su error. Este caso es semejante al

⁸⁷ «En la primera época de la comedia española, redondilla y quintilla comparten su funcionalidad, siendo los metros de uso más variado», observaba M^a del Valle Ojeda (1996).

anterior, aunque, en lugar de una demostración de confianza, en este caso es la desconfianza lo que impera. De cualquier forma, es comprensible que el tono que adopta Gregorio contraste con la solemnidad de la petición de matrimonio (de nuevo en octavas).

-vv. 964-1013: Lucistela intenta convencer a Gregorio para que le cuente qué le tiene tan preocupado. Se trata de una conversación íntima entre marido y mujer, de confianza, y, por lo tanto, no resulta sorprendente el empleo de la quintilla.

-vv. 1119-1195: los dos romanos que buscan a Gregorio interrogan a un pescador. Los romanos aparecen en escena dialogando en liras, pero al dirigirse al pescador cambian su registro a quintillas, sin duda adaptándose al lenguaje de su interlocutor.

-vv. 1204-1238: los dos romanos, acompañados del pescador, llegan adonde está Gregorio y le comunican que ha sido elegido por Dios para regir el pontificado. En esta ocasión, bastante solemne, quizás puede resultar sorprendente el empleo de quintillas, pero la explicación es clara: justo antes de que tenga lugar este diálogo, Gregorio está rezando, en octavas, y el autor pretende, pues, hacer un contraste entre el lenguaje empleado para dirigirse a Dios y el que utilizan los hombres para comunicarse entre sí.

En conclusión, a nuestro juicio, la quintilla, por su abundante uso, no caracteriza un tipo de situación específico, sino circunstancias muy dispares. Tampoco sirve para un grado particular de tensión dramática, pues se utiliza para situaciones de elevada tensión, para otras que lo que buscan es rebajarla y para ciertas situaciones neutras. Como ya indicábamos, la función de la quintilla es precisamente una función no marcada, frente a la marcada del arte mayor (en especial la octava). Igualmente, en contraste con el arte mayor, se aplica en situaciones donde impera cierta confianza entre personas de semejante condición social o en diálogos entre interlocutores de distinto nivel sociolingüístico.

3.2.3 Redondillas

Aunque las redondillas suelen figurar insertas dentro de un pasaje en quintillas, como indicamos *supra*, en una ocasión aparece una escena compuesta íntegramente en este metro (vv. 307-330). Su función es similar a la de las quintillas: se trata de un animado diálogo entre dos pajes, que conversan primero acerca del Príncipe y a continuación del amor que uno de ellos profesa a una dama. El contexto, pues, es muy semejante al ya ilustrado con la quintilla. El empleo de redondillas se justifica, tal vez, por la celeridad

del diálogo, en el que ambos pajes tienen opiniones dispares. Susana Cantero distingue quintilla y redondilla describiéndolas de este modo:

Al tener un verso más que la redondilla, y aun siendo también muy breve, la quintilla tiene un vuelo mayor, que a la armonía en arco del número impar de versos añade la grata lógica auditiva de una estructura de rima no sólo cerrada, sino *abrochada*, gracias a la airosa recuperación final de la penúltima rima, dejada en suspenso uno o dos versos más arriba. No es inútil observar hasta qué punto ayuda a la expresión esa especie de *gancho* o *corchete* del verso impar que abrocha la estrofa en el último momento. La contundencia claramente apreciable de esa recuperación de la rima suele prestar al contenido de la escena un carácter más señalado o más expresivo que el apacible discurrir de la redondilla para la caracterización de algunos elementos específicos [...]⁸⁸.

Efectivamente, la redondilla es más ligera y menos contundente que la quintilla y, por lo tanto, resulta muy apropiada para esta escena cómica basada en el enfrentamiento dialéctico entre dos pajes.

3.2.4 Octavas reales

Se trata de la segunda estrofa más habitual en la comedia. Como ya adelantábamos, en nuestra opinión la octava se emplea en situaciones más *graves* o solemnes, en las que se requiere un trato de cortesía o respeto, o en las que se tratan asuntos de estado. Esta hipótesis encaja con lo que Susana Cantero postula sobre la octava: «se lleva indiscutiblemente la palma en lo que a nobleza y caracterización de lo regio se refiere. Sirve asimismo esta estrofa al tratamiento de materias graves, serias o profundas en general»⁸⁹. Veamos los distintos casos:

-vv. 1-40: El Rey, conociendo la cercanía de su muerte, se despide de sus hijos y deja a cargo de su hijo el cuidado de su hermana y del reino. La solemnidad del momento es indudable.

-vv. 351-402 y 403-422: Lucistela ordena al Senescal arrojar al niño al mar; éste, tras poner ciertas objeciones, obedece. En este diálogo, Lucistela hace uso de su autoridad como reina: «no cures rehusar en lo mandado» (v. 400). Encaja, por lo tanto, en la función propuesta.

⁸⁸ Cantero, 2006, p. 258.

⁸⁹ Cantero, 2006, p. 433.

-vv. 446-461: lectura por parte del Senescal de la carta que anuncia la muerte del Príncipe. Se trata, de nuevo, de una situación solemne y de estado.

-vv. 523-554: Roselis explica a Gregorio cómo fue hallado y criado. Se trata de la única intervención de Roselis en toda la comedia. Roselis, como ya explicamos en 2.1.1.1, aparece caracterizado como el padre noble y benefactor, y dada la corta réplica de Roselis en comparación con el total de versos de la comedia (32 vv. / 1327 vv.), su intervención debe ser muy significativa para su caracterización. En efecto, explicábamos en 2.1.1.1 que su nombre contribuye a realzar su función en la comedia. En este caso su lenguaje y el metro que emplea para expresarse apoyan esta caracterización de nobleza.

-vv. 600-610: Comienza con una breve oración de Lucistela, que a continuación comenta con el Senescal la destrucción que está realizando Lucerno en el reino. La oración debe expresar respeto, por estar dirigida a Dios; el diálogo entre Lucistela y el Senescal trata, de nuevo, un asunto de estado.

-vv. 648-663: Negativa de Lucistela a casarse con Lucerno, de nuevo un asunto de estado.

-vv. 719-734: El Senescal comunica a Lucistela que nadie se ha ofrecido a defender el reino, y Lucistela reza a Dios rogándole ayuda. Este pasaje es semejante al ya comentado de los vv. 600-610.

-vv. 779-802: Lucistela y el Senescal aguardan mientras Gregorio combate con Lucerno; llega un criado a notificar la victoria del primero. Nuevamente nos encontramos con un asunto de estado, en este caso la resolución del problema con Lucerno.

-vv. 840-863 y vv. 879-886: El Senescal propone a Lucistela y a Gregorio, respectivamente, el matrimonio. Recordemos que comentamos más arriba cómo la proposición, solemne y de estado, es desarrollada en octavas, pero la reacción de ambos aparece en quintillas (véase el apartado 3.2.2).

-vv. 916-923: El Senescal ordena proveer las fiestas nupciales reales. Se trata, otra vez, de un asunto de estado, y por ello se emplea una octava.

-vv. 1014-1085: Gregorio explica su historia a Lucistela, se produce la anagnórisis y él decide partir a hacer penitencia. Recordemos que este fragmento aparece precedido por un diálogo en quintillas, en que Lucistela convence a Gregorio de que le cuente qué le preocupa. Aunque, al igual que ése, éste es un diálogo entre marido y mujer, el tono cambia, pues Gregorio va a contar un asunto grave a su esposa, y es lógico que el registro empleado también cambie.

-vv. 1196-1203: Se trata de una oración de Gregorio. Como ya hemos visto en otras ocasiones, las oraciones aparecen con frecuencia en octavas, por respeto.

-vv. 1272-1327: Mientras Gregorio está orando, Lucistela llega a confesarse con el papa y se produce la anagnórisis final. No es de extrañar que circunstancias tan solemnes como éstas, con la primera aparición de Gregorio convertido en papa y su reencuentro con su madre, aparezcan presentadas en octavas.

3.2.7 Liras

Esta estrofa se emplea en varias ocasiones, casi siempre para expresar estados de gran agitación interior. La alternancia métrica de esta estrofa, que combina versos heptasílabos y endecasílabos, la hace apropiada para estas situaciones. En los vv. 184-218 se alternan los soliloquios de Lucistela y su hermano, ambos notablemente turbados por los acontecimientos acaecidos. Una escena similar tiene lugar en los vv. 924-963, en los que Lucistela y Gregorio están arrepentidos de no estar haciendo penitencia. En los vv. 621-647 leemos la carta de Lucerno, el malvado de la comedia. Ésta, aunque de forma indirecta, es la única intervención de Lucerno en ella. El empleo de liras, con su variedad métrica, contribuye a caracterizar a este personaje como desequilibrado e iracundo. En los vv. 1099-1118 los dos romanos comentan, turbados, cómo llevan largo tiempo buscando a Gregorio y no logran hallarlo.

La única excepción a lo que acabamos de explicar la encontramos en los vv. 704-718, que corresponden a un pregón. Sin embargo, el empleo de liras en este fragmento es comprensible. Sabemos que, con frecuencia, los pregones y cartas aparecen en prosa en el teatro del siglo XVII, en un afán por diferenciarlos del resto del texto. En este caso, el pregón tiene lugar en liras, un metro apropiado, porque el ritmo variante de sus versos recuerda al que tiene, a su vez, el voceo de los pregoneros.

3.2.6 Tercetos

Aparte del terceto que sirve de cierre a una octava en los vv. 608-610, encontramos un único pasaje en tercetos: vv. 423-435.

En estos versos, el Senescal informa a Lucistela de que ha abandonado al niño en el mar, ambos expresan su deseo de que este caso llegue a buen término y, finalmente, ven

llegar a un correo, con la esperanza de que se trate de noticias del Príncipe. Coincide, pues, con la función que Diego Marín reseña para esta estrofa:

se usan casi exclusivamente para diálogos, predominando los de tipo factual, tanto con tensión dramática como sin ella, con personajes altos o bajos y llaneza de estilo, pero *generalmente para nobles sentimientos* o encomios líricos⁹⁰.

3.3 CAMBIOS MÉTRICOS

Se realizan frecuentes cambios métricos en nuestra comedia, un total de 35 (4 en la primera jornada, 21 en la segunda, 8 en la tercera y 2 en los pasos de primera a segunda jornada y de segunda a tercera, respectivamente).

Valle Ojeda, en su edición de *El hijo de la cuna de Sevilla*, explicaba: «Comparándola con los cambios métricos de las comedias de Lope, observamos que las comedias que contienen de 11 a 15 pasajes son anteriores a 1604»⁹¹. No ponemos en duda que posiblemente existe esta tendencia a escasa variedad métrica en el periodo anterior a esta fecha, como confirman no solo la ya citada comedia *El hijo de la cuna de Sevilla*, que Ojeda fecha a finales del siglo XVI (12 cambios métricos), sino también *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, de 1579 (11 cambios métricos) o incluso la anónima *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*, fechada por Mercedes de los Reyes entre 1580 y 1597 (7 cambios métricos)⁹². Sin embargo, también encontramos casos como el de *La destrucción de Numancia*, de Cervantes, que Hermenegildo sitúa entre 1581 y 1585 (25 cambios métricos) o *La destrucción de Constantinopla* y *La honra de Dido restaurada* de Lasso de la Vega, ambas publicadas en 1587 (31 y 35 cambios métricos, respectivamente). Por lo tanto, nada podemos afirmar respecto a la mayor o menor variedad métrica como indicio de una cierta fiabilidad para fechar una comedia con exactitud.

El cambio métrico, lejos de ser un rasgo de interés puramente filológico para la edición de la comedia, supone una evidente variación en el plano auditivo, siempre

⁹⁰ Marín, 1962, p. 60.

⁹¹ Ojeda Calvo, 1996, p. 33.

⁹² Reyes Peña, 2003b, p. 751.

importante en el teatro, pero más aún en una época en que las deficiencias técnicas y escenográficas de la representación aún son numerosas, y en la que lo auditivo ejercía, por lo tanto, de rasgo diferenciador. En palabras de Fausta Antonucci:

lo que se percibía con el oído era importantísimo, pues muchas veces eran las palabras pronunciadas por los personajes las que suplían las inevitables deficiencias técnicas del tablado del corral, sobre todo cuando no podía mostrarse algo en escena; además, la palabra servía para reforzar el efecto de la gestualidad actoral, o para aclarar que las entradas o salidas de los personajes, o su simple recorrido por el tablado, aludían a un cambio de espacio dramático que por distintas razones no se traducían en cambio de espacio escénico⁹³.

Dixon otorga una funcionalidad estructural a los cambios métricos:

The author would start each new *salida* –with rare exceptions- in a new verse form. [...] But within the *salida* he would often change metres again, not (unless coincidentally) at the entry or exit of a character, but to modify significantly, as we have seen, the aural impact of the verse. The successive passages in different metres and stanza forms are indeed, I submit, the true (*sub*)-*escenas*, *micro-secuencias* or building-blocks of the play; the poetic structure of a *comedia* coincides with, *is* its dramatic structure, and to clarify one can only illuminate the other⁹⁴.

Dixon afirma que la estructura poética ES la estructura dramática, pero en caso de conflicto otorga primacía al componente visual frente al componente auditivo; Vitse, sin embargo, opta por dar primacía —en la segmentación teatral— a la palabra (y, por lo tanto, a la métrica) frente al elemento visual y escénico:

La oposición [entre los defensores de la primacía de lo auditivo y los de la primacía de lo visual] no deja de ser artificial porque exagera el antagonismo de elementos evidentemente complementarios. Pero queda que complementariedad no significa igualdad ni paridad. En este sentido, la prioridad otorgada al elemento métrico en el nivel estructural no es más que un aspecto de la prioridad general, en la comedia de corral, de la palabra. Si el espacio no puede ser más que un indicador segundo en la estructuración dramática, es porque, en la comedia de corral, es la palabra la que crea el espacio y no la que se inscribe en un espacio preexistente⁹⁵.

En el caso de nuestra comedia, tras elaborar un análisis de su estructura (que constituye el capítulo 4 de la presente tesis) llegamos a la conclusión de que cada una de las tres jornadas de nuestra comedia está organizada fundamentalmente en cuadros, éstos

⁹³ Antonucci, 2007, pp. 1-2.

⁹⁴ Dixon, 1985, pp. 120-121.

⁹⁵ Vitse, 1998, pp. 57-58.

a su vez se componen de una o más escenas que pueden estar (o no) subdivididas en secuencias⁹⁶.

Si contrastamos dicha estructura con el empleo de las diferentes formas métricas (y, en consecuencia, con los cambios de metro) llegamos a las siguientes conclusiones⁹⁷:

- Todos los cambios de jornada suponen cambio de metro.
- Coincide un cambio de cuadro con cambio métrico en 7 ocasiones (frente a un total de 12 cambios de cuadro en interior de jornada).
- En cuanto al cambio de escena, coincide con un cambio métrico en 12 ocasiones (de un total de 18 cambios de escena en interior de cuadro).
- Finalmente, la división de escenas en secuencias aparece marcada siempre por un cambio métrico, salvo una única excepción⁹⁸.

Por lo tanto, observamos en *Lucistela* una coincidencia en muchos casos de cambio estructural con cambio métrico. Si bien el cambio métrico no es tan frecuente en *Lucistela* como en otras comedias ya avanzado el siglo XVII (y en ocasiones varios cuadros o escenas sucesivas muestran el empleo de la misma forma estrófica) nos parece reseñable el hecho de que cualquier cambio de situación o de tono dentro de una misma escena (que justifica la subdivisión de ésta en secuencias) aparezca marcado por un cambio métrico. En conclusión, observamos en *Lucistela* una voluntad de otorgar una funcionalidad estructural a los cambios métricos, si bien no se aplica aún de forma sistemática, pero en todo caso un análisis de la estructura métrica de la comedia resulta clarificador para dilucidar su estructura dramática.

3.4 RES METRICA

En este último apartado del capítulo se reseñarán los usos métricos más peculiares que encontramos en la comedia.

⁹⁶ Para una información más detallada, consúltase el citado capítulo 4 de la presente tesis.

⁹⁷ Para contrastar esa información, consúltase el cuadro 3.5.3 del presente capítulo, “Uso y función de las formas métricas”.

⁹⁸ Jornada Tercera, Cuadro I, escena única, secuencias 3 y 4 (vv. 1014-1037 y 1038-1088).

-Con bastante frecuencia no se produce la sinalefa entre una palabra terminada en vocal y otra que comienza por -h. Éste era un fenómeno habitual, que aparece recogido por diversos tratadistas de la época⁹⁹. No se aplica en la comedia de forma sistemática, pero sí muy frecuente: vv. 8, 9, 13, 33, 40, 54, 114, 121, 123, 124, 250, 251, 262, 263, 402, 405, 466, 480, 545, 598, 605, 693, 738, 760, 862, 938, 1018, 1043, 1048, 1092, 1123, 1137, 1176, 1217, 1218, 1297, 1326. Frente a todos estos ejemplos, esta regla no se cumple en los vv. 41, 57, 63, 96, 117, 200, 210, 222, 224, 228, 244, 247, 257, 276, 345, 353, 382, 433, 443, 470, 500, 530, 537, 561, 596, 624, 675, 752, 1027, 1301.

-Observamos algunos versos aparentemente hipermétricos que no son tales, sino producto de un caso de sinéresis poco habitual en nuestros días, pero frecuente en el Siglo de Oro, consistente en formar un diptongo del hiato formado por una vocal /i/ acentuada y una /a/ átona (vv. 259, 261, 551, 553, 652, 945, 1029)¹⁰⁰.

-Hallamos, en tercer lugar, un número considerable de versos hipométricos que solo son explicables si se realiza una dialefa donde normalmente es obligatoria la sinalefa: vv. 18, 44, 158, 375, 390, 398, 422, 426, 434, 451, 525, 526, 537, 559, 689, 694, 779, 787, 870, 932, 992, 993, 1018, 1069, 1076, 1166, 1189, 1190, 1294, 1307.

-Por otra parte, encontramos una serie de versos cuya hipometría o hipermetría no es explicable de ningún modo, quizás debido a deturpaciones de transmisión (vv. 219, 365, 392, 655, 871, 924, 956, 964, 1058, 1099, 1311). Algunos son subsanables, pero la mayoría no pueden ser corregidos, por lo que nos limitamos a anotarlo en nota a pie de página, frente a otros versos que, aunque puedan parecer hipermétricos o hipométricos,

⁹⁹ Carvallo la da como regla de obligatorio cumplimiento; sin embargo, Caramuel la explica pero aclara que unos poetas la aplican y otros no. Véase Díez Echarri, 1970, pp. 129-130.

¹⁰⁰ Frédéric Serralta habla de «una licencia poética común en las composiciones de los siglos XVI y XVII y por supuesto harto conocida por los especialistas de la poesía aurisecular. [...] la transformación del hiato *í-a* —cuando la separación en dos sílabas llevaría a percibir el verso como hipermétrico— en el diptongo, monosilábico pues, *ia*, lo cual permite alcanzar la conveniente medida prosódica» (Serralta, 2006, p. 183). Anota Serralta, además, las diferentes opiniones de editores de poesía áurea al respecto: por un lado, Antonio Carreira, que considera necesario transcribir los versos alternando supresión y conservación del acento según las exigencias del cómputo prosódico en las ediciones más didácticas, mientras no le parece necesaria esta supresión del acento en una edición destinada al público culto; por otro lado, José Manuel Blecuá, que sí propone aplicarlo de forma sistemática. Serralta sigue la opinión de Carreira, pues la supresión del acento escrito «tiene el inconveniente de hacernos creer que la sinéresis funciona mediante el desplazamiento del acento intensivo de la *í* a la vocal siguiente, cuando, según muy convincente apreciación del mismo especialista, “lo único que sucede en esa sinéresis es que ambas vocales se abrevian”» (Serralta, 2006, pp. 184-185), propuesta que seguimos.

no han sido señalados en nota como tales, por poderse regularizar silábicamente a través de la sinéresis o la diéresis.

En líneas generales, conviene advertir que la métrica de la comedia no es siempre regular, pues encontramos algunas estrofas “mixtas”, en que se vacila en la medida de los versos y/o en la rima, por ejemplo, vv. 704-708, 1104-1108. Esto nos indica que nos encontramos en una etapa de experimentación, en que los autores son todavía inexpertos en el empleo de la polimetría, y las normas para la misma aún no se han fijado. Igualmente, es observable la pobreza de la rima. Con frecuencia se recurre a rimas fáciles, o incluso a rimas idénticas. No obstante, «aunque la rima idéntica fue generalmente rechazada por los preceptistas áureos, salvo cuando los vocablos en rima tenían diferente significación, su empleo fue muy frecuente en la comedia barroca»¹⁰¹. Por último, quizá sea también destacable la abundante presencia de encabalgamientos para incrementar el ritmo del verso.

¹⁰¹ Reyes Peña, 2003, p. 750.

3.5 CUADROS

3.5.1 Tabla métrica

LIRA	aBabB	27
OCTAVA REAL	ABABABCC	50
QUINTILLA		
I-	abbab	70
II-	ababa	14
III-	aabba	8
IV-	abaab	38
V-	abbaa	1
VI-	aabab	2
REDONDILLA		
I-	aaba	1
II-	abba	16
III-	abab	7
SEXTILLA	abbabb	1
TERCETOS ENCADENADOS	ABA, BCB, CDC, [...], YZY	5
VERSOS SUELTOS	—	9

3.5.2 Versificación

	Lira		Octava real		Quintilla		Redondilla		Sextilla		Tercetos encad.		Versos sueltos		Metros italianos ¹⁰²	
	nº de vv.	%	nº de vv.	%	nº de vv.	%	nº de vv.	%	nº de vv.	%	nº de vv.	%	nº de vv.	%	nº de vv.	%
1ª Jornada	35	10	40	11,43	215	61,43	60	17,14	—		—		—		75	21,42
2ª Jornada	40	6,98	224	39,09	275	47,99	12	2,09	—		16	2,79	6	1,04	280	48,86
3ª Jornada	60	14,86	136	33,66	175	43,31	24	5,94	6	1,48	—		3	0,74	196	48,51
TOTAL	135	10,17	400	30,14	665	50,11	96	7,23	6	0,45	16	1,2	9	0,67	551	41,52

3.5.3 Uso y función de las formas métricas¹⁰³

JORNADA PRIMERA

UBICACIÓN	METRO	VERSOS	Nº DE VV.	CONTENIDO
Palacio	Octavas reales	1-40	40	Despedida del Rey de sus dos hijos.
Palacio	Quintillas-redondillas	41-119,5	79,5	El Príncipe declara su amor por Lucistela e intenta satisfacer su deseo carnal amenazándola con una daga.
Palacio	Quintillas-redondillas	119,5-129	9,5	Floriana sirve de excusa a Lucistela para alejarse de su hermano y evitar la violación.
Palacio	Quintillas	130-148	19	El Príncipe planifica la satisfacción de su apetito.
Exterior del palacio	Quintillas	149-183	35	Tres cazadores se preparan para cazar.
Palacio	Liras	184-218	35	El Príncipe y Lucistela se lamentan, cada uno por su lado, de los acontecimientos sucedidos.
Palacio	Quintillas-redondillas	219-306	88	Lucistela cuenta a su hermano su embarazo.
Palacio	Redondillas	307-350	44	Conversación entre dos pajes.

¹⁰² El total de los metros italianos está formado por la suma de los empleados en liras, octavas reales y tercetos encadenados. No contabilizamos los versos sueltos, ya que no se trata en ningún caso de sueltos endecasílabos o heptasílabos.

¹⁰³ Señalamos los cambios de cuadro a través de una línea doble. Los cambios de escena se marcan por una línea simple. Los cambios métricos dentro de una misma escena aparecen señalados por una línea discontinua.

JORNADA SEGUNDA

UBICACIÓN	METRO	VERSOS	Nº DE VV.	CONTENIDO
Palacio	Octavas reales	351-402	52	Lucistela da orden al Senescal de echar al niño al mar.
Exterior del palacio	Octavas reales	403-422	20	El senescal cumple las órdenes de Lucistela.
Palacio	Tercetos encadenados	423-435	13	Lucistela es informada del cumplimiento de la orden.
Palacio	Quintillas	436-445	10	Llega un correo con una carta.
Palacio	Octavas reales	446-461	16	El Senescal lee la carta.
Palacio	Quintillas- redondillas	462-485	24	Llanto por la muerte del Príncipe.
Tierra extranjera	Quintillas- suelos	486-522	37	Disputa entre Gregorio y su hermano Celicor.
Tierra extranjera	Octavas reales	523-554	32	Roselis explica a Gregorio su auténtico origen.
Tierra extranjera	Quintillas	555-599	45	Gregorio parte en busca de batallas.
Palacio	Octava real- terceto	600-610	11	Lucistela y el Senescal hablan de la destrucción que sufre el reino.
Palacio	Quintillas	611-620	10	Llega un correo.
Palacio	Liras-suelos	621-647	27	Carta de Lucerno.
Palacio	Octavas reales	648-663	16	Negativa de Lucistela.
Palacio	Quintillas	664-703	40	Decisión de dar un pregón.
Exterior	Liras	704-718	15	Pregón.
Palacio	Octavas reales	719-734	16	No aparece nadie para defender el reino.
Palacio	Quintillas- redondillas	735-748	14	Un criado anuncia la llegada de Gregorio.
Palacio	Quintillas	749-778	30	Gregorio llega a defender a Lucistela.
Palacio	Octavas reales	779-794	16	Lucistela y el Senescal aguardan preocupados mientras Gregorio está luchando
Palacio	Octavas reales	795-802	8	Llega un criado informando de la victoria de Gregorio
Palacio	Quintillas- suelos	803-839	37	Entra Gregorio vencedor y pide su premio para marcharse, pero Lucistela manda que lo sirvan hasta el día siguiente.
Palacio	Octavas reales	840-863	24	El Senescal propone a Lucistela un matrimonio con Gregorio.
Palacio	Quintillas	864-878	15	Lucistela no sabe qué decidir y deja ese poder al Senescal, quien manda llamar a Gregorio.
Palacio	Octavas reales	879-886	8	Proposición del matrimonio
Palacio	Quintillas- redondillas	887-915	29	Gregorio cree que es burla, el Senescal insiste y Gregorio acepta.
Palacio	Octavas reales	916-923	8	El Senescal ordena organizar las fiestas.

JORNADA TERCERA

UBICACIÓN	METRO	VERSOS	Nº DE VV.	CONTENIDO
Palacio	Liras	924-963	40	Gregorio y Lucistela, cada uno por su parte, se lamentan.
Palacio	Quintillas	964-1013	50	Lucistela convence a Gregorio para que le cuente qué le sucede.
Palacio	Octavas reales-sueltos	1014-1088	75	Anagnórisis, decisión de Gregorio de partir.
Junto al mar	Quintillas	1089-1098	10	Un pescador sale a pescar.
Junto al mar	Liras	1099-1118	20	Dos romanos llegan, hablando sobre la búsqueda de Gregorio.
Junto al mar	Quintillas, redondillas, sextilla	1119-1195	77	Diálogo entre el pescador y los romanos, descubrimiento de la llave en la boca del pez.
Isla	Octavas reales	1196-1203	8	Gregorio está orando.
Isla	Quintillas	1204-1238	35	Comunican a Gregorio el mandato divino y parten hacia Roma.
Palacio	Quintillas, redondilla	1239-1271	33	Lucistela decide ir a Roma acompañada del Senescal.
Roma	Octavas reales	1272-1279	8	Gregorio orando.
Roma	Octavas reales	1280-1293	14	Un criado presenta a Lucistela, que pide confesarse en privado.
Roma	Octavas reales	1294-1327	34	Anagnórisis final.

CAPÍTULO 4: TÉCNICA TEATRAL

Los estudios en torno al teatro áureo han sido enfocados por la crítica tradicional desde el punto de vista de la historia de la literatura, constituyendo el principal interés del investigador describir autores, obras, documentación histórica... La dimensión literaria de los textos teatrales no presenta ninguna duda, pero no se debe obviar el hecho de que el texto dramático ha sido compuesto para ser representado, y solo a través de su paso por la escena cobra sentido. Afortunadamente, en las últimas décadas los estudios dramáticos comienzan a considerar esta dimensión espectacular, como ya reseñaba Ruano en 1992:

Si hasta finales de la década anterior, el teatro del siglo XVII podía analizarse solamente como texto literario, desgajado del tablado, a finales de la década de los ochenta raro es el artículo, libro o edición crítica de una comedia áurea que no haga alusión a su puesta en escena o a su efecto sobre el espectador¹⁰⁴.

Este tipo de análisis de la obra dramática se ha mantenido desde entonces.

En nuestra investigación sobre *Lucistela*, nos mueve, sin duda, un interés filológico, sin perder de vista esta formulación, en palabras de Alfredo Hermenegildo: «El teatro sólo es teatro en el momento de la representación»¹⁰⁵. No podíamos, pues, abordar el presente estudio y edición de la comedia *Lucistela* ignorando esta dimensión espectacular. Por ello dedicaremos este capítulo al análisis del *proyecto de espectáculo* que su autor nos deja en la comedia, de su técnica teatral, entendiendo por tal

el conjunto de procedimientos que, desde dentro del texto, configuran un “programa” de puesta en escena cuyas líneas generales conocemos, además, por otras fuentes documentales. De este conjunto de procedimientos algunos son más específicamente textuales y mantienen una relación más laxa con el espectáculo a realizar: son los que se refieren a la “construcción” del texto dramático como tal. Otros, por el contrario, mantienen una relación inmediata con el tipo de espectáculo, al que determinan en buena medida¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Ruano de la Haza, 1992, p. 132.

¹⁰⁵ Hermenegildo, 2001, p. 13.

¹⁰⁶ Oleza, 1986b, p. 274.

Todo ello sin olvidar que, respecto a lo que fue realmente la puesta en escena de la comedia en los corrales, en muchos momentos estaremos manejando meras hipótesis, como ya señalara Ruano:

La reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en teatros comerciales es en muchos aspectos especulativa, ya que carecemos de descripciones contemporáneas¹⁰⁷.

Pasamos, pues, al análisis de esos procedimientos.

4.1 CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA DEL TEXTO

Una parte importante de la técnica teatral es la estructuración que el autor emplea en la composición de su obra. Como veremos, la construcción dramática va evolucionando conforme se configura la Comedia Nueva, de modo que el análisis de la estructura puede servirnos, también, de indicio para una datación aproximada.

4.1.1 Las distintas unidades estructurales

Antes de pasar a analizar nuestra comedia, sentaremos las bases teóricas de nuestro análisis, dado que la terminología empleada difiere considerablemente de unos investigadores a otros y quisiéramos evitar posibles confusiones.

En primer lugar, seguimos la definición de CUADRO que realiza José María Ruano:

Un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el escenario queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental ya que, en la práctica, el decorado o adorno, cuando se utilizaba, no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro¹⁰⁸.

En segundo lugar, la ESCENA constituiría una división menor. Para la escena seguimos la definición que elaborara Joan Oleza:

¹⁰⁷ Ruano de la Haza, 1992, p. 134.

¹⁰⁸ Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-292.

Nuestra segmentación entiende por cambio de escena cualquier cambio en el abanico de personajes presentes en el escenario, salvo aquellos casos insignificantes en que un paje o criado entra para anunciar a otro personaje y se eclipsa a continuación, o el de la salida gradual y sucesiva de los personajes, uno tras otro, en brevísimos intervalos, del escenario. En suma, salvo aquellos casos en que la entrada o salida de algún personaje no permite que se constituya un núcleo de acción¹⁰⁹.

Añadimos, en tercer lugar, una unidad menor, la SECUENCIA, a la que ya hicimos alusión en el capítulo anterior. Seguimos, para ello, el criterio que emplea el grupo de investigadores que encabeza Mercedes de los Reyes en el *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*¹¹⁰. Pese a la extensión de la cita, no podemos dejar de reseñar este criterio:

SECUENCIA: unidad menor que subdivide la escena y que viene determinada por los siguientes tipos de cambios:

-Cambio temático: se produce cuando se pasa de una materia a otra en el discurso dramático que, por regla general, repercute en los demás elementos que configuran la acción.

-Cambio formal: se produce cuando se modifica la forma interlocutiva (diálogo/monólogo), el vehículo expresivo (verso/prosa) o el cambio de métrica.

-Cambio de tono: se produce cuando varía alguno de los elementos que conforman la atmósfera, la tensión o la intencionalidad dramáticas.

-Cambio de situación: se produce cuando hay una modificación en la forma de pensar o sentir de un personaje o de varios personajes que, en un mismo momento, participan en la acción.

La encadenación de secuencias permite descubrir cómo el autor ha vertebrado las escenas y qué importancia poseen. Esta importancia viene determinada por la cantidad de secuencias: a mayor número, mayor relevancia dramática. Del mismo modo, nos ofrece una orientación acerca de la tensión dramática de la obra (mayor o menor intensidad del conflicto) y de su ritmo¹¹¹.

4.1.2 La estructura de *Lucistela*

Joan Oleza explica en 1986 cómo las tres prácticas escénicas de las que es heredera la comedia áurea¹¹² se basan, respectivamente, en distintas unidades estructurales. Los textos de la práctica populista se constituían en escenas amplias y muy autónomas; en la

¹⁰⁹ Oleza, 1986b, p. 278, nota 13.

¹¹⁰ Reyes Peña y otros, 2004. Idéntico criterio se empleará en el *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII* (Reyes Peña y otros, 2006).

¹¹¹ Reyes Peña y otros, 2004, p. 52.

¹¹² Desarrolladas en Oleza, 1986a.

práctica humanística la estructuración se realizaba en torno al acto; en cuanto a la práctica cortesana, se articulaba en cuadros¹¹³. En el teatro áureo observamos una evolución desde la estructuración en cuadros, propia del teatro cortesano, hacia la que se realiza en escenas:

La comedia barroca, en su plenitud, aflojará la estructura en cuadros, avanzando en dirección a las escenas cortas y autónomas, y reduciendo el acto o jornada a un papel de marco genérico, poco condicionante de la acción¹¹⁴.

En *Lucistela* aún prevalece la estructura en cuadros (véanse, en paralelo a la lectura del texto, los cuadros correspondientes en 4.5.1 y 4.5.2), con un total de quince: seis en la Jornada Primera, cuatro en la Jornada Segunda y cinco en la Jornada Tercera. Estos cuadros se dividen, a su vez, en una o varias escenas, las cuales pueden estar (o no) vertebradas en diversas secuencias.

4.1.2.1 JORNADA PRIMERA

La Jornada Primera se compone de seis cuadros.

El Cuadro I (vv. 1-40) se compone de una única escena, que abre la comedia en un tono grave: presenta al Rey, a punto de morir, que ha reunido a sus hijos para hacerles las últimas recomendaciones.

Tras el vacío escénico, tiene lugar, al parecer, un canto («Éntranse, y cantarán aquí»¹¹⁵), que, en nuestra opinión, constituiría por sí mismo un segundo cuadro, puesto que aporta significación al conjunto de la obra. Este Cuadro II (v. 40+) simbolizaría el sepelio del Rey, que en el Cuadro I se hallaba enfermo de muerte y en el Cuadro III lleva ya un tiempo fallecido.

En el Cuadro III (vv. 41-148), aunque la ubicación es la misma —el palacio—, sabemos que ha pasado algún tiempo por la recapitulación inicial del Príncipe. Este Cuadro se compone de tres escenas. En la primera de ellas (vv. 41-119,5¹¹⁶) el Príncipe declara su amor a Lucistela e intenta forzarla amenazándola con una daga. En la segunda

¹¹³ Oleza, 1986b, p. 276.

¹¹⁴ Oleza, 1986b, p. 276.

¹¹⁵ V. 40+.

¹¹⁶ Consideramos los versos compartidos como 0,5, aunque no sea ésta su medida exacta.

(vv. 119,5-129) entra Floriana, criada de Lucistela, llamada por ésta, sirviéndole de excusa para alejarse del Príncipe y evitar (o, en este caso, tan solo retrasar) la violación). Finalmente, en la tercera escena (vv. 130-148) el Príncipe planea alejar a las criadas (y criados, como se comprobará en el cuadro siguiente) para dejar a Lucistela sin posible defensa y satisfacer así su apetito carnal.

El Cuadro IV (vv. 149-183), compuesto de una única escena, si bien posee una continuidad temática muy clara respecto al anterior (pues nos presenta a los criados del palacio preparándose para salir a cazar), supone un cambio espacial (se sitúa en el exterior del palacio) y un breve lapso temporal.

El Cuadro V (vv. 184-306) supone, de nuevo, un lapso temporal¹¹⁷ y un cambio espacial (estamos, de nuevo, en el interior del palacio). Este cuadro está compuesto por una única escena, que sin embargo está dividida en dos secuencias, diferenciadas por un cambio formal (cambio métrico y paso de doble monólogo a diálogo). En la primera secuencia (vv. 184-218) observamos a los dos hermanos lamentándose por el pecado cometido, sin verse entre ellos, en dos soliloquios intercalados y cargados de gran lirismo. Un suspiro de Lucistela provoca el cambio a la segunda secuencia (vv. 219-306), en que ambos hermanos se encuentran y Lucistela relata a su hermano su embarazo y le exige que tome alguna decisión respecto a su grave problema.

Finalmente, el Cuadro VI (vv. 307-350), está compuesto, de nuevo, por una única escena, en que asistimos a la conversación entre dos pajes. Supone un lapso temporal (el Príncipe, que decidía en el Cuadro anterior marcharse a Roma a hacer penitencia, en este Cuadro ya se ha marchado), aunque no un cambio espacial.

Hemos de reseñar la posibilidad de que esta escena que compone el Cuadro VI de la Jornada Primera sea en realidad la primera escena del Cuadro I de la Jornada II. Basamos esta posible hipótesis en los vv. 345-348:

PAJE 2º	[...] Mas, ¿ves la hermana del Príncipe?
PAJE 1º	No lo creas.
	¡Ella es, vamos de aquí!
PAJE 2º	Vamos antes que nos vea.

¹¹⁷ En el Cuadro anterior los criados se preparaban para ir a cazar, por lo que suponemos que la violación estaba a punto de llevarse a cabo; en este cuadro Lucistela ya es consciente de estar embarazada.

En estos versos se hace referencia a Lucistela, que efectivamente sale a escena en el Cuadro I de la Jornada Segunda. La ubicación espacial es la misma, el palacio. En cuanto al tiempo, como veremos, en el Cuadro I de la Jornada Segunda Lucistela ya ha dado a luz, cuando en el Cuadro V de la Jornada Primera acaba de descubrir su embarazo. Han pasado, pues, al menos nueve meses. En el Cuadro VI de esta Jornada Primera, sin embargo, la única referencia que encontramos para poder situarlo temporalmente es el comentario del Paje 1º en los vv. 307-308: «El Príncipe no parece; / no sé dónde puede estar». Se deduce, por lo tanto, que ha pasado el suficiente tiempo para que el Príncipe se haya marchado ya a Roma. No obstante, el período no queda determinado, pueden ser desde unos días hasta esos nueve meses que mencionábamos *supra*. Por otra parte, este Cuadro sirve para sosegar la elevada tensión dramática del Cuadro precedente, en que el desasosiego de los dos hermanos probablemente ha hecho mella en el ánimo de los espectadores. Existe, sin embargo, una tendencia a que las Jornadas se cierren con momentos de elevada tensión dramática, y no al contrario; por otra parte, como veremos, la Jornada Segunda tampoco se cierra con un Cuadro de elevada tensión. En conclusión, aunque tenemos indicios de que este Cuadro VI pudiera estar dispuesto por error al final de la Jornada Primera (en lugar de constituir la primera escena del Cuadro I de la Jornada II), no todos esos indicios son claros. Ello, sumado a que el único manuscrito que poseemos de la comedia dispone el texto de este modo nos lleva a considerar la presente disposición estructural, tanto en el análisis de la técnica teatral como en la edición de la comedia, si bien no hemos querido dejar de reseñar la posibilidad en este apartado, de cara a posteriores investigaciones.

4.1.2.2 JORNADA SEGUNDA

La Jornada Segunda se estructura en cuatro cuadros.

El Cuadro I (vv. 351-485) está compuesto por cuatro escenas, cuya continuidad es asegurada por la presencia en escena del Senescal. Como comentábamos anteriormente, este cuadro se sitúa en el palacio al menos nueve meses después del Cuadro V de la Jornada Primera, aunque no sabemos si existe lapso temporal respecto al Cuadro VI, en el caso de que, efectivamente, corresponda a la Jornada Primera y no sea una primera escena de este Cuadro I de la Jornada Segunda. En la primera escena de este Cuadro (vv. 351-402) Lucistela encomienda al Senescal el abandono del niño. En la segunda escena

(vv. 403-422) el Senescal, no sin ciertas dudas, cumple la orden de la princesa. En la tercera escena (vv. 423-435) el Senescal informa a Lucistela del abandono del niño. Finalmente, la cuarta escena (vv. 436-485) se encuentra articulada en tres partes. Se trata, en realidad, de lo que Marc Vitse definió como «formas englobadoras» y «formas englobadas», una especie de subestructura inserta dentro de un bloque escénico completo que pueden identificarse por criterios métricos (en este caso, la escena completa está compuesta en quintillas, a excepción de la forma englobada, una carta, que está escrita en octavas):

Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto «citado» como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)¹¹⁸.

Matiza Vitse, agregando como condición necesaria para encontrarnos ante una forma métrica englobada, además de la situación intermétrica, la situación interlocutiva, es decir,

un parlamento (monólogo de un personaje) o [...] un diálogo (entre dos o más personajes) que han empezado antes de la inserción de la forma englobada y se prolongan, con el mismo locutor o los mismos interlocutores, después de la misma¹¹⁹.

Efectivamente, esta escena comienza con la llegada de un correo con una carta, y Lucistela expresa su deseo de que se trate de noticias de su hermano (vv. 436-445); la forma englobada consiste en la lectura de dicha carta realizada por el Senescal (vv. 446-461); por último, observamos la dolorosa reacción de Lucistela y el Senescal a dicha carta (vv. 462-485).

El Cuadro II (vv. 486-599) supone no sólo un paso del tiempo (en el Cuadro I Gregorio era sólo un niño recién nacido, y en éste lo encontramos ya crecido¹²⁰) sino un cambio de espacio (ahora nos situamos en una tierra desconocida, alejada del palacio, donde Gregorio se ha criado todos estos años). Este Cuadro se divide en dos escenas. La

¹¹⁸ Vitse, 1998, p. 50

¹¹⁹ Vitse, 2007, p. 172.

¹²⁰ La mayoría de las versiones de la leyenda sitúan la escena que se dramatiza en este Cuadro cuando Gregorio tiene 16 años; no obstante, en la comedia no se precisa la edad concreta.

primera de ellas (vv. 486-522) nos presenta a Gregorio y su hermano Celicor jugando a la pelota. Se trata de una escena de gran dinamismo, que concluye con el descubrimiento de Gregorio de su condición de expósito. La segunda escena (vv. 523-599) se vertebró en dos secuencias: en la primera de ellas (vv. 523-554), Roselis relata a Gregorio su auténtica historia; la segunda (vv. 555-599), diferenciada por un cambio de metro (de octavas a quintillas) y, sobre todo, por un cambio de situación (que, recordemos, «se produce cuando hay una modificación en la forma de pensar o sentir de un personaje o de varios personajes que, en un mismo momento, participan en la acción»¹²¹): Gregorio, una vez conocido su auténtico origen, alterado, decide partir de su tierra en busca de batallas.

El Cuadro III (vv. 600-718) supone, de nuevo, un cambio de espacio (nos hallamos de nuevo en el palacio de Lucistela). Este Cuadro se compone de cuatro escenas. En la primera de ellas (vv. 600-610) Lucistela y el Senescal comentan la destrucción que está sufriendo el reino a manos de Lucerno. La segunda (vv. 611-663) se divide en tres secuencias¹²²: la primera (vv. 611-620) está marcada por la llegada de un correo con carta de Lucerno; el mismo correo lee dicha carta, en que Lucerno exige que Lucistela se case con él, en la segunda secuencia (vv. 621-647); en la tercera secuencia (vv. 648-663) se produce la reacción pública de Lucistela ante esa demanda: negativa al matrimonio y decisión de luchar contra él, enviando con el recado al correo. En la tercera escena de este Cuadro III (vv. 664-703) Lucistela y el Senescal, ya en privado, deciden dar un pregón solicitando que alguien acuda en su ayuda. Al final de la escena saldrán del tablado primero Lucistela y luego el Senescal, en un breve intervalo de tiempo, lo que no quiere decir que se trate de varias escenas, pues ésta constituye una de las excepciones que postula Oleza para el cambio de escena: «la salida gradual y sucesiva de los personajes, uno tras otro, en brevísimos intervalos, del escenario»¹²³. La última escena (vv. 704-718) tiene la peculiaridad de que supone un cambio de espacio: lógicamente el pregón ha de darse fuera del palacio. Esto podría hacernos pensar que se trata de un nuevo cuadro, ya que en principio cada cuadro «tiene lugar en un espacio y tiempo determinados»¹²⁴. Sin

¹²¹ Reyes Peña y otros, 2004, p. 52.

¹²² No aplicamos, en este caso, el término *forma englobadora-forma englobada* de Marc Vitse por no producirse la situación intermétrica.

¹²³ Oleza, 1986b, p. 278, en nota 13.

¹²⁴ Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-292.

embargo, la pertenencia de esta escena al Cuadro III queda asegurada por la permanencia en escena del pregonero durante todo el cuadro, además de tratarse de una acción escénica ininterrumpida (la orden de dar el pregón en la escena anterior y el pregón en ésta).

El Cuadro IV (vv. 719-923) coincide con el anterior en la ubicación espacial (el palacio) pero ha pasado cierto tiempo. Está compuesto de seis escenas, siendo el más abundante en escenas de la comedia. En la primera (vv. 719-734) el Senescal informa a Lucistela de que no ha acudido nadie tras el pregón, y Lucistela reza por la defensa del reino. La segunda escena (vv. 735-778) tiene la peculiaridad de que incluye una entrada de personaje (Gregorio). Si bien en principio esta entrada supondría un «cambio en el abanico de personajes presentes en el escenario», esta entrada está precedida por uno de los casos que Oleza considera una excepción: «aquellos casos insignificantes en que un paje o criado entra para anunciar a otro personaje y se eclipsa a continuación», pues, efectivamente, «no permite que se constituya un núcleo de acción»¹²⁵. En la tercera (vv. 779-794) Lucistela y el Senescal aguardan, mientras Gregorio está luchando contra Lucerno. En la cuarta escena (vv. 795-839), en paralelo con la segunda, un criado precede la entrada de Gregorio, anunciando su victoria. La quinta escena (vv. 840-878) comprende dos secuencias, diferenciadas por un cambio de metro y tono: en la primera (vv. 840-863) el Senescal propone a Lucistela que se case con Gregorio; en la segunda (vv. 864-878) Lucistela deja la decisión en las manos del Senescal. Finalmente, la sexta escena (vv. 879-923) está dividida en tres secuencias, diferenciadas, de nuevo, por cambios de metro y tono: en la primera (vv. 879-886), en paralelismo con la escena anterior, el Senescal ofrece a Gregorio casarse con Lucistela; en la segunda (vv. 887-915) Gregorio cree que el Senescal se burla de él, aunque el Senescal insiste y Gregorio acepta; por último, en la tercera (vv. 916-923) el Senescal ordena organizar los festejos.

4.1.2.3 JORNADA TERCERA

La Jornada Tercera se estructura en cinco cuadros.

¹²⁵ Oleza, 1986b, p. 278, nota 13.

El Cuadro I (vv. 924-1088) está ubicado en el palacio y ha pasado cierto tiempo, puesto que Gregorio y Lucistela ya son marido y mujer. Se compone de una única escena, que se articula en cuatro secuencias, diferenciadas por un cambio de metro y forma interlocutiva (del doble monólogo al diálogo) la primera y la segunda; por un cambio de metro y tono la segunda y la tercera; por un cambio de tono y situación (aunque se mantenga el metro) la tercera y la cuarta. La primera secuencia (vv. 924-963) nos presenta a Gregorio y Lucistela que se lamentan por separado, arrepentidos: Lucistela ha roto su voto de castidad y Gregorio se pregunta si no sería más apropiado a su situación hacer penitencia que llevar una vida cortesana; en la segunda (vv. 964-1013) Lucistela insiste a Gregorio para que le cuente qué le preocupa; éste le narra su historia en la tercera secuencia (vv. 1014-1037); finalmente, en la cuarta secuencia (vv. 1038-1088) Lucistela le explica, espantada, que ella es su madre, ambos se lamentan y Gregorio decide partir a hacer penitencia.

El Cuadro II (vv. 1089-1238) supone un cambio espacial (nos encontramos ahora en la tierra donde Gregorio ha acudido a hacer penitencia) y temporal (según dice el pescador, han pasado dieciséis años). Está compuesto de tres escenas. La primera (vv. 1089-1098) nos presenta a un pescador que está saliendo a pescar. La segunda (vv. 1099-1195) se compone de dos secuencias, que se distinguen por el cambio de metro y de tono, y por la inclusión en el diálogo de un tercer personaje, que ya estaba presente en escena: en la primera secuencia (vv. 1099-1118) llegan dos romanos hablando de la búsqueda de Gregorio, y en la segunda (vv. 1119-1195) éstos se dirigen al pescador para indagar si ha visto a algún penitente, éste les habla de Gregorio y se muestra reticente a guiarlos a donde lo llevó, hasta que pesca un pez que lleva en la boca la llave de las cadenas de Gregorio. La tercera escena (vv. 1196-1238) se articula también en dos secuencias: en la primera (vv. 1196-1203) encuentran a Gregorio, orando; en la segunda (1204-1238) los romanos se dirigen a él y le comunican el mandato divino, y parten todos hacia Roma.

El Cuadro III (vv. 1239-1271) está compuesto por una única escena, y existe en él una diferencia espacial y, probablemente, temporal respecto al cuadro anterior. En él Lucistela decide ir a Roma a confesarse con el papa, acompañada por el Senescal.

A continuación, de manera similar al de la Jornada Primera, tiene lugar un canto, que constituye el Cuadro IV (v. 1271+), y que podría representar la solemnidad del momento del acceso de Gregorio a la cátedra de San Pedro.

Por último, el Cuadro V (vv. 1271-1327) se divide en tres escenas. La primera (vv. 1272-1279) supone la primera intervención de Gregorio como papa: una oración. En la segunda (vv. 1280-1293) un criado presenta a Lucistela, que pide confesarse en privado, y Gregorio pide a sus criados que se aparten. La tercera escena (vv. 1294-1327) supone el único caso en toda la comedia en que un cambio de escena está indicado únicamente a través de una didascalia implícita («ya todo allá dentro se han entrado», v. 1293). En ella Lucistela se confiesa y se produce la anagnórisis final.

4.1.2.4 CONSIDERACIONES FINALES

Contamos, pues, con un total de ocho escenas (nueve secuencias) en la Jornada Primera, dieciséis (veinticinco secuencias) en la segunda y nueve (catorce secuencias) en la tercera. Podemos observar que en las Jornadas Segunda y Tercera la acción está más articulada, y el número de versos es igualmente superior (350 versos en la Jornada Primera, 573 en la Jornada Segunda y 404 en la Jornada Tercera). Sin embargo, si consideramos que en las Jornadas Primera y Tercera hay sendas referencias a unos cantos que, desgraciadamente, no conservamos, la duración de las tres jornadas sería bastante similar. No obstante, el mayor número de escenas en la Jornada Segunda podría ser, tal vez, un indicio de que la estructuración en tres jornadas era aún reciente (no se realizaría de forma sistemática hasta 1580 o poco antes) y nuestro autor no estaba aún acostumbrado a este formato.

La estructuración fundamentada en cuadros también nos sugiere que la comedia pertenece probablemente a una época temprana, aunque, como dijera Valle Ojeda para la comedia *El hijo de la cuna de Sevilla*,

hay un intento por conservar la coherencia de la trama, aunque ésta sea compleja, y lo vemos en la progresión de la acción que se observa en la estructura, pues los cuadros, a diferencia del teatro cortesano, no se encierran en sí mismos sin tener nada que ver con los que los preceden o los siguen, sino que al contrario hay unión entre ellos¹²⁶.

Efectivamente, con mucha frecuencia los cambios de cuadro corresponden a un lapso temporal, pero se mantiene el mismo espacio y personajes; incluso en los que el espacio

¹²⁶ Ojeda Calvo, 1996, p. 48.

cambia, la progresión argumental y coherencia temática es indudable. Igualmente, son frecuentes las recapitulaciones, que sirven para dar cohesión a la estructura¹²⁷.

4.1.3 Los personajes

El número de personajes que el autor pone en escena en cada comedia es también un rasgo importante en la construcción dramática. Aparecen enumerados 22 personajes en el listado de *figuras* que ocupa la página del manuscrito, a los que debemos añadir un colectivo de criados que acompañan a Gregorio en el último cuadro y los músicos o cantores que llevarían a cabo los cantos de las Jornadas Primera y Tercera. Excepto Lucistela y Floriana, todos los personajes son masculinos.

Pese al elevado número de personajes, el número de actores necesarios para la representación de la comedia sería bastante más reducido, dado que en general son pocos los personajes que se hallan simultáneamente en escena y que muchos de los personajes tienen actuaciones muy puntuales y breves, y podía, por lo tanto, emplearse a un mismo actor para interpretar varios de estos papeles. Si observamos el cuadro 4.5.3 (Presencia de actores en escena) al final del presente capítulo, observaremos que el máximo de actores que se encuentran presentes en escena de forma simultánea es de cinco, más un colectivo (5+), por lo que sería necesario un número de, como mínimo, seis o siete actores: al menos dos actores maduros (uno para representar los papeles de rey y Roselis, de intervenciones puntuales y separadas: una presencia escénica cada uno; el otro para el de Senescal, de mayor relevancia y permanencia en escena, con 16 presencias escénicas), uno mancebo (para, el papel de Celicor, posiblemente el de Floriana¹²⁸ y tal vez algún que otro papel menor¹²⁹), una actriz, que haría el papel de Lucistela¹³⁰ (que, con 21

¹²⁷ Véase Lihani, 1981.

¹²⁸ No era infrecuente la aparición de actores jóvenes representando papeles femeninos, y, en este caso, la intervención de Floriana se limita a una única palabra, por lo que no sería rentable contratar a una segunda actriz si la compañía carecía de ella.

¹²⁹ En la Jornada Primera, Cuadro IV se hace referencia a la juventud de uno de los cazadores (vv. 171-172).

¹³⁰ La aparición de mujeres en la escena española estaba tradicionalmente admitida, si bien hay momentos breves y escasos de prohibición a finales del XVI (Frank P. Casa *et alii* mencionan el período de 1596 a junio de 1597, si bien «no está claro que [...] llegara a todo el reino de Castilla ni mucho menos que lo

presencias escénicas, es el personaje con mayor intervención en la comedia) y un actor joven que interpretaría el papel de Gregorio (10 presencias escénicas, aunque hemos de considerar que todas ellas tienen lugar en las Jornadas Segunda y Tercera, puesto que en la Jornada Primera se relatan los hechos previos a su nacimiento, y que en el Cuadro I de la Jornada Segunda hay una presencia en dos escenas que, sin embargo, no hemos contabilizado, puesto que no requerirían ningún actor, sino que se entiende que hay un niño recién nacido dentro de un arca).

4.2 PROYECTO DE ESPECTÁCULO

Como anticipábamos en la introducción al presente capítulo, nos mueve en la edición de esta comedia la consciencia de estar editando un espectáculo en potencia, y no un mero texto literario. Sin embargo, es precisamente el texto (con sus intrínsecas dificultades, al tratarse de un manuscrito único) el instrumento fundamental en el que ha de apoyarse nuestra investigación.

No obstante, encontramos en el texto unas informaciones valiosísimas para conocer las posibilidades de representación, a través de las cuales el texto proyecta o suministra la dimensión espectacular de la comedia. Estas informaciones se encuentran, sin ninguna duda, en las didascalias. En el caso de las comedias tempranas, que generalmente presentan una relativa escasez de didascalias, es mucho más fácil olvidar la intrínseca dimensión espectacular del texto. Por ello, Hermenegildo considera prioritario realizar junto con la edición de estas comedias un estudio didascálico, pues son éstas las marcas de teatralización que distinguen un texto dramático de otro meramente literario:

cualquier editor de textos dramáticos clásicos y, en concreto, de textos dramáticos del siglo XVI, se encuentra en la difícil situación de tener que preparar ediciones de obras conservadas en impresiones únicas, de las que se han evacuado, “aparentemente”, casi todas las marcas de teatralización. Dichos textos surgen ante los ojos del lector como un objeto fundamentalmente literario y no condicionado

hiciera en el resto de los territorios peninsulares» (Casa, 2002, p. 3)). Estas prohibiciones, provocadas por los reparos de los moralistas ante los daños morales que podían provocar las actrices, fueron eliminadas porque, como explica Mercedes de los Reyes, «eran más temidos los que podían derivarse de que muchachos muy jóvenes representasen papeles femeninos, pues eran una vía abierta hacia el homosexualismo» (Reyes Peña, 1998, p.82).

para su presentación en las tablas de un teatro. [...] En consecuencia, la edición crítica de un texto dramático no puede ni debe ser llevada a cabo con los criterios exclusivos de quien edita una obra literaria de tipo narrativo, lírico, etc. El texto dramático es, en principio, un texto llamado a ser puesto en escena, es un texto cargado de signos de representación. La fijación de esos signos que transforman un texto dramático plano en un texto dramatúrgico dotado potencialmente de tres dimensiones, es tan necesaria como la fijación del texto literario primordial¹³¹.

Hermenegildo apunta que en las didascalias podemos observar la voluntad del autor y su proyecto de espectáculo¹³². Las didascalias «son el recurso que organiza la comunicación teatral: el escritor ordena al director transformar en “realidad escénica” el contenido didascálico»¹³³. Por ello, resulta fundamental analizar esas marcas de teatralidad para desentrañar el proyecto de espectáculo que el dramaturgo concebía para esta comedia.

Somos conscientes de que la noción de *didascalia*

es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), etc. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes¹³⁴.

Pese a ello, en nuestro estudio de las didascalias explícitas hemos decidido centrarnos en las acotaciones escénicas (o *microdidascalias*, según la taxonomía de Hermenegildo). Aunque otras didascalias explícitas (como la lista de figuras que precede a la comedia, la indicación de la división en jornadas, la adscripción de los parlamentos a los diversos personajes o la palabra «Finis» al final de la obra) son marcas de extrema utilidad para una correcta lectura e interpretación de la comedia (bien sea por parte del

¹³¹ Hermenegildo, 2001, p. 17.

¹³² Apunta el citado autor en este sentido que «la ausencia total de didascalias, nunca posible, podría indicar el abandono absoluto, hecho por el autor, de todo el momento en que deja que los otros, los mediadores, hablen en su lugar y usurpen su palabra» (Hermenegildo, 2001, p. 20). Nos vemos obligados a destacar, aunque quede fuera del alcance de nuestro tema de investigación, el surgimiento contemporáneo de una nueva tendencia dramatúrgica, enmarcada en la estética cuántica, que prescinde voluntariamente del empleo de didascalias explícitas (incluso, en los casos más puros, de las más elementales: las identificaciones de personaje), en un intento de desprenderse de lo textual en favor de lo puramente teatral, multiplicando, por tanto, las posibilidades espectaculares del texto. Véase Morón, 2009.

¹³³ Hermenegildo, 2001, p. 22.

¹³⁴ Hermenegildo, 2001, p. 21.

director escénico o de los posibles lectores del texto escrito), son estas acotaciones escénicas las que «indican detalles sobre caracterización, gestos y movimientos de los actores, aspectos del espacio escénico y efectos sonoros»¹³⁵.

4.2.1 Didascalias explícitas

Encontramos un total de 40 acotaciones escénicas explícitas en *Lucistela*¹³⁶, un número notablemente inferior que la media de acotaciones del primer Lope (80,61), si bien es cierto que hemos de considerar este dato con cierta precaución, dado que la comedia tiene una extensión reducida y un número también reducido de escenas y, por tanto, es de esperar que el número de acotaciones escénicas explícitas no sea muy elevado. En todo caso, su número es pequeño, mientras que éste tiende en general a aumentar conforme nos aproximamos a la fijación de la comedia nueva. Sería, por tanto, en principio, marca de la antigüedad de la comedia.

Procedemos a continuación a analizar el tipo de informaciones que estas didascalias nos aportan acerca de la posible representación de esta comedia.

PRESENCIA: las que informan de la presencia o ausencia en escena de los diversos personajes, bien sea a través de entradas o de salidas. En *Lucistela*, los términos que se emplean son «Sale» o «Salen» para las salidas y «vase» o «vanse» para las entradas (excepto un único empleo de «éntranse»).

De las 40 didascalias explícitas en la comedia, 34 de ellas aportan esta información. De éstas, 15 aportan únicamente esta información, sin precisar nada respecto al vestuario, el gesto o la forma de entrar o salir en el escenario. Llama, por lo tanto, la atención la escasa información que puede hallarse en muchas de las acotaciones escénicas explícitas. Será en las didascalias implícitas donde mayor información encontramos sobre el proyecto de espectáculo de nuestro dramaturgo anónimo.

En el caso de las presencias escénicas, están señaladas de forma explícita todas las entradas y salidas de los personajes, a excepción de tres casos, en que sólo podemos deducirlas a través de la didascalia implícita (vv. 833, 870 y 1293).

¹³⁵ Reyes Peña, 1991, p. 14.

¹³⁶ Detalladas en el cuadro 4.5.4, al final del presente capítulo.

MOVIMIENTO: Nos informan acerca del movimiento todas aquellas acotaciones escénicas que mencionan la forma de desplazarse o disponerse del actor en escena. Encontramos cinco en *Lucistela*. Por un lado, encontramos informaciones sobre movimientos sencillos (disposición de un personaje de espaldas a otro o de rodillas, desplazamientos por el tablado), pero también las hay más complejas, como el juego de pelota entre Gregorio y Celicor que requiere ensayo y coordinación por parte de los actores, que han de controlar sus movimientos y la trayectoria de la pelota.

GESTO: Las acotaciones escénicas nos informan del gesto cuando revelan las expresiones faciales y corporales de los distintos personajes: movimientos de las manos, miradas, desmayos. Hallamos nueve casos en *Lucistela*.

SONIDO: Cinco didascalias informan acerca de la ejecución diversos sonidos. Dos de ellas se refieren a sendos cantos, otras dos a lecturas en voz alta de sendas cartas, y finalmente una última didascalia que informa de la difusión de un pregón.

VESTUARIO: Son las acotaciones escénicas que, directa o indirectamente, informan sobre las prendas que han de llevar los actores para interpretar la escena. Encontramos referencia al vestuario en catorce ocasiones en *Lucistela*. Si bien la mayor parte de las veces se trata de un vestuario caracterizador (si sale un cazador o un pescador o un criado, ha de llevar la indumentaria acorde con su profesión), también hay casos en que la indumentaria sirve para darnos más información sobre la situación en que se encuentra el personaje; así, por ejemplo, Gregorio, que sale armado antes y después de la batalla, con una túnica cuando está haciendo penitencia y vestido de pontifical en el último cuadro de la comedia.

ATREZO: Entendemos por atrezzo todos los elementos caracterizadores o útiles para la acción dramática que no formen parte de la indumentaria de los personajes. En *Lucistela*, existen nueve acotaciones explícitas que nos informen de la presencia de algún elemento de atrezzo. Los hay simples, como las dos cartas que aparecen en la comedia (vv. 435+ y 445+ la primera, v. 620+ la segunda) o la pelota con que juegan Gregorio y Celicor (v. 485+); más complejos, como la cabeza de Lucerno que ha de sacar Gregorio en la mano (y que, probablemente, sea un aprovechamiento de una cabeza de San Juan Bautista, tan frecuente en el atrezzo habitual de una compañía, v. 802+). Incluso hay casos de elementos cuya complejidad surge del modo en que el citado objeto ha de entrar o salir en escena: es el caso del arca (que ha de ser echada al mar por el Senescal, v. 407+). Finalmente, hemos de precisar que son muchos los casos en que el atrezzo ha de encontrarse indicado

en las didascalias implícitas, incluso casos que entrañan cierta complejidad como la llave en la boca del pez que saca el pescador del mar (vv. 1185-1187).

DECORADO: Encontramos una única acotación escénica explícita que haga referencia al decorado (v. 407+, el Senescal ha de echar el arca que contiene a Gregorio al mar). Como indicaba Ojeda Calvo, en la comedia áurea «son escasas estas acotaciones debido a que el tipo de escenografía es pobre —en Lope hay una media de 3,4—»¹³⁷.

LUGAR y TIEMPO: Sólo encontramos un caso de acotación escénica que nos ayude a situar espacialmente la ubicación de un cuadro (v. 1271+), y ninguno que nos facilite información acerca de su localización en el tiempo. Estas informaciones habremos que deducirlas de las didascalias implícitas insertas en los parlamentos de los diversos personajes.

4.2.2 Didascalias implícitas

Frente a la relativa escasez de didascalias explícitas, la mayor parte de la información acerca del proyecto de espectáculo que el dramaturgo deja en la comedia la hallamos en el aparato de didascalias insertas en el texto recitado por los actores (didascalias implícitas):

En el XVI español, las DI [didascalias implícitas] son casi el único recurso de escenificación previsto por el escritor. Más tarde, ya en el teatro cervantino y en la comedia nueva, son reemplazadas paulatinamente por las DE [didascalias explícitas]. Pero queremos insistir en que el abanico de DI es tan grande, en principio, como el de DE, puesto que son, unas y otras, las que controlan la representación¹³⁸.

Sin embargo, el estudio de estas didascalias implícitas debe ser tomado con precaución. En primer lugar, por la «imposibilidad de llegar a fijar de forma exhaustiva todas y cada una de las DI»¹³⁹, que ya admite Alfredo Hermenegildo. En segundo lugar, porque, sin testimonios de representaciones reales que avalen nuestras hipótesis, nunca podemos afirmar de forma tajante que los elementos que, como investigadores, encontramos implícitos en el texto, pasaran realmente a la representación de estas

¹³⁷ Ojeda Calvo, 1996, pp. 57-58.

¹³⁸ Hermenegildo, 2001, p. 44.

¹³⁹ Hermenegildo, 2001, p. 48.

comedias. En todo caso, el estudio de dichas didascalias implícitas siempre resultará de utilidad porque, se llevara de hecho a escena o no, parece responder a la conceptualización de la puesta en escena que el dramaturgo tenía en mente y reflejaba en la escritura de la comedia.

En el cuadro 4.5.5 del presente capítulo encontramos desglosadas las didascalias implícitas que nosotros hemos identificado y tipificado, un total de 117. Son muchas las didascalias implícitas que nos ayudan a situar los diversos cuadros en el espacio o el tiempo, incluso repetidas veces dentro de un mismo cuadro. Especialmente llamativos son los tres casos en que las presencias o ausencias de personajes no aparecen indicadas más que a través de didascalias implícitas (vv. 833, 870 y 1293). También son numerosas las didascalias que facilitan una información ya transmitida a través de la acotación escénica explícita. Otras muchas se refieren a movimientos o gestos del actor, que no solían indicarse exhaustivamente en las didascalias explícitas (a excepción de los más llamativos, como sucede en nuestra comedia con los desmayos, por ejemplo, del Príncipe y de Lucistela). También recibimos a través de las didascalias implícitas información sobre numerosos elementos de atrezzo que no aparecen señalados en las didascalias explícitas¹⁴⁰: una daga, una corneta, un arca, unas cartas en tablas, unos aparejos de pesca y un pez con una llave en la boca, etcétera. Todos estos datos nos resultarán de gran utilidad para plantear nuestra hipótesis de puesta en escena de la comedia.

4.3 FORTUNA ESCÉNICA

Como ya hemos avanzado en sucesivas ocasiones en el transcurso de este capítulo, el texto teatral no puede ser tratado exclusivamente como un texto literario. El género dramático se diferencia de los demás géneros por sus posibilidades de realización, por su potencial escénico y espectacular. El texto teatral sólo se convierte en hecho teatral, en teatro, por tanto, durante su representación.

Desgraciadamente, no hemos podido hallar en el transcurso de nuestra investigación testimonios directos ni indirectos respecto a la representación de *Lucistela*, si es que llegó

¹⁴⁰ Todos ellos detallados en el cuadro 4.5.5.

a escena. No está en el listado de comedias representadas en Valencia que cita Henri Merimée¹⁴¹, ni en el de comedias representadas en Madrid por Shergold y Varey¹⁴², ni entre los títulos de comedias que figuran en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), de reciente aparición, que recoge datos de un total de casi trescientas fuentes bibliográficas sobre el temas e incluye noticias de profesionales de la escena —y algunos *amateurs*— que trabajaron durante un período cronológico comprendido entre 1540 y las dos primeras décadas del siglo XVIII¹⁴³. No hemos encontrado referencias a la comedia en los textos contemporáneos que hemos manejado, ni en bases de datos de archivos y bibliotecas. Tampoco hemos tenido la fortuna de descubrir siquiera unos versos sueltos de nuestra comedia en los «papeles de actores» radicados en dos legajos de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612⁸ y 14.612⁹)¹⁴⁴.

No obstante, llevados quizás por la ilusión de quien ha dedicado tiempo, esfuerzo y trabajo a una obra, conservamos la esperanza de que, tal vez, entre la mucha documentación aún sin catalogar y publicar referente a nuestro teatro áureo, aparezca un día el tan ansiado testimonio de que esta obra fue alguna vez representada y, por tanto, alcanzó su plenitud. Y, al mismo tiempo, albergamos también el sueño de que la presente edición suponga una salida a la luz pública de un texto hasta ahora olvidado y de un proyecto de espectáculo que, todavía hoy, pudiera renacer por obra y gracia de un director de escena.

¹⁴¹ Merimée, 2004.

¹⁴² Shergold y Varey, 1986; Varey y Shergold, 1989.

¹⁴³ Ferrer Valls, dir., 2008.

¹⁴⁴ Véase Arata y Vaccari, 2002; Vaccari, 2006.

4.4 HIPÓTESIS DE PUESTA EN ESCENA

Pese a la ausencia de testimonios de una posible de representación de *Lucistela*, hallamos en las didascalias explícitas e implícitas suficiente información como para aventurar algunas hipótesis sobre el proyecto de puesta en escena que nuestro anónimo dramaturgo concibió para su comedia.

Respecto al número de actores, nos remitimos a lo que ya señalamos en el apartado 4.1.3: el número de personajes es relativamente elevado (22, más los músicos o cantores y un colectivo de criados en la escena final), pero, sin embargo, dado que muchos de ellos ejecutan papeles pequeños y no suele haber un número elevado de personajes en escena, el número de actores necesarios sería de unos 6 o 7 actores como mínimo.

El vestuario necesario para la representación de la comedia había de ser el habitual en la época, sin ningún requerimiento especialmente dificultoso: ropas nobles para el Rey, el Príncipe, Lucistela, el Senescal y Gregorio cuando es rey, tal vez también Roselis¹⁴⁵; los cazadores, criados, correos, pajes, pregonero y pescador aparecerían caracterizados según sus respectivos oficios; Gregorio y Celicor irían vestidos de mancebos jóvenes en la escena que comparten. Serían necesarios, además, un atuendo de caballero armado para la llegada a palacio de Gregorio, tres túnicas (dos para los romanos y una para el Gregorio penitente), dos esclavinas (para Lucistela y el Senescal de peregrinos) y un traje de pontifical para el Gregorio papa.

En cuanto al atrezzo, he aquí un pequeño listado: una daga, unos aparejos de caza (que incluyan una corneta), una caja o arca de madera, varias cartas, una pelota, armas de guerra, una cabeza¹⁴⁶, unas tablas, unos aparejos de pesca, un pez con una llave en la boca (que se pueda retirar, pues luego la llave se empleará en otra escena), unas cadenas.

La escenografía sería muy simple, no son necesarios más elementos que el propio tablado. No hay referencias explícitas a puertas, balcones o a personajes que se sitúan a

¹⁴⁵ En los vv. 565-566 Gregorio se dirige a Roselis y le solicita: «Señor, suplicoos me arméis / a guisa de caballero», hecho éste que, junto a su lenguaje, nos lleva a pensar que Roselis podría ser un caballero noble.

¹⁴⁶ Como ya anotábamos más arriba, era habitual que las compañías tuviesen una cabeza entre el atrezzo normal de sus comedias, pues eran muy frecuentes las representaciones de San Juan Bautista.

diferentes alturas, por lo que la puesta en escena podría haberse llevado a cabo bien en un corral de comedias, bien en uno de los muchos tablados que se ubicaban de forma temporal en plazas junto a las iglesias.

Las escenas que podrían tener una cierta dificultad de representación se relatan por los personajes: en los vv. 149-184, los cazadores refieren los preparativos para la caza (perro, gavián, azor) y la visión del mayordomo a caballo; y en los vv. 1104-1113, los dos romanos hacen referencia a la voz celestial que ordenó en Roma la búsqueda de Gregorio. Más compleja podría haber sido la llegada de los romanos y el pescador a la isla donde se halla Gregorio, pero la acotación escénica explícita muestra que se ejecuta de una forma muy sencilla («Dan vuelta al tablado, y sale Gregorio con una cadena al pie y una túnica, y dice de rodillas», v. 1195+), aunque por el contexto podamos pensar que se ha llevado a cabo en barca, como se cuenta que el pescador trasladó a Gregorio a la citada isla (vv. 1149-1151). Pero debemos considerar, como afirma Díez Borque, que

el deseo de capturar lo real no está presente en el teatro del Siglo de Oro y por ello las posibilidades simbólicas de los signos escénicos y el escaso interés en crear una arquitectura escénica reflejo de la realidad¹⁴⁷.

Sí sería necesaria, probablemente, una trampilla practicable (o cualquier otro elemento de función similar) a uno de los lados del tablado, para representar en primer lugar el acto de colocar el arca en el mar (el arca debe desaparecer a continuación, puesto que se supone que se adentra en el mar) y la aparición del pez con la llave en la boca enganchado al anzuelo de la caña que el pescador saca del mar, ante la mirada de los dos romanos.

¹⁴⁷ Díez Borque, 1975, p. 75.

4.5 CUADROS

4.5.1 Estructuración de la comedia

	Nº DE CUADROS	Nº DE ESCENAS	Nº DE SECUENCIAS	Nº DE VV.	PROMEDIO VV. / ESCENA	PROMEDIO VV. / SECUENCIA	CAMBIOS DE ESPACIO	PASO DEL TIEMPO
1ª JORNADA	6	8	9	350	43,75	38,89	2	3
2ª JORNADA	4	16	25	573	35,81	22,92	4	3
3ª JORNADA	5	9	13	404	44,89	31,07	4	2
TOTAL	15	33	47	1327	40,21	28,23	10	8

4.5.2 Estructura¹⁴⁸

CUADROS	ESCENAS – SECUENCIAS	UBICACIÓN	Vv.
JORNADA PRIMERA			
Cuadro I (vv. 1-40)	El rey se despide de sus hijos antes de morir	Palacio	1-40
Cuadro II (v. 40+)	Canto (Sepelio del Rey)		40+
Cuadro III (vv. 41-148)	El Príncipe declara sus sentimientos a Lucistela. Intento de violación.	Palacio	41-119,5
	Floriana sirve de excusa a Lucistela para alejarse de su hermano.	Palacio	119,5-129
	El Príncipe planifica la violación	Palacio	130-148
Cuadro IV (vv. 149-183)	Tres cazadores se preparan para salir a cazar por orden del Príncipe.	Exterior del palacio	149-183

¹⁴⁸ Al igual que en el cuadro 3.5.3, marcamos los cambios de cuadro con una línea doble, los cambios de escena con una línea simple y los cambios de secuencia con una línea discontinua.

Cuadro V (vv. 184-306)	El Príncipe y Lucistela se lamentan, por separado, de los recientes sucesos (vv. 184-218).	Palacio	184-306
	Lucistela comunica a su hermano su embarazo (vv. 219-306).		
Cuadro VI (vv. 307-350)	Conversación entre dos pajes.	Palacio	307-350
JORNADA SEGUNDA			
Cuadro I (vv. 351-485)	Lucistela ordena al Senescal abandonar al niño en el mar.	Palacio	351-402
	El Senescal cumple la orden de abandonar al niño.	Exterior del palacio	403-422
	El Senescal informa a Lucistela del cumplimiento de su orden.	Palacio	423-435
	Llega un correo con una carta (vv. 436-445).	Palacio	436-485
	El Senescal lee la carta (vv. 446-461).		
	Llanto por la muerte del Príncipe (vv. 462-485).		
Cuadro II (vv. 486-599)	Gregorio y Celicor juegan a la pelota. Celicor revela a Gregorio que es un expósito.	Tierra extranjera	486-522
	Roselis cuenta a Gregorio la historia de cómo fue encontrado (vv. 523-554).	Tierra extranjera	523-599
	Gregorio parte en busca de batallas (vv. 555-599).		
Cuadro III (vv. 600-718)	Lucistela y el Senescal hablan de la destrucción que sufre el reino.	Palacio	600-610
	Llega un correo con una carta de Lucerno (vv. 611-620).	Palacio	611-663
	El correo lee la carta de Lucerno (vv. 621-647).		
	Negativa de Lucistela a casarse con Lucerno (vv. 648-663).		
	Decisión de dar un pregón.	Palacio	664-703
	Pregón.	Exterior del palacio	704-718
Cuadro IV (vv. 719-923)	Lucistela y el Senescal comentan que no ha acudido nadie en defensa del reino.	Palacio	719-734
	Gregorio llega a defender el reino.	Palacio	735-778
	Lucistela y el Senescal aguardan preocupados mientras Gregorio está luchando	Palacio	779-794
	Llega un criado informando de la victoria de Gregorio (vv. 795-802).	Palacio	795-839
	Entra Gregorio vencedor y pide su premio para marcharse, pero Lucistela manda que lo sirvan hasta el día siguiente (vv. 803-839).		

	El Senescal propone a Lucistela un matrimonio con Gregorio (vv. 840-863).	Palacio	840-878
	Lucistela no sabe qué decidir y deja ese poder al Senescal, quien manda llamar a Gregorio (vv. 864-878).		
	El Senescal ofrece a Gregorio la mano de Lucistela (vv. 879-886).	Palacio	879-923
	Gregorio cree que es burla, el Senescal insiste y Gregorio acepta (vv. 887-915).		
	El Senescal ordena organizar las fiestas nupciales (vv. 916-923).		
JORNADA TERCERA			
Cuadro I (vv. 924-1088)	Gregorio y Lucistela, cada uno por su parte, se lamentan (vv. 924-963).	Palacio	924-1088
	Lucistela convence a Gregorio para que le cuente qué le sucede (vv. 964-1013).		
	Gregorio cuenta su historia (vv. 1014-1037)		
	Anagnórisis, decisión de Gregorio de partir (vv. 1038-1088).		
	Un pescador sale a pescar.	Junto al mar	1089-1098
	Dos romanos llegan, hablando sobre la búsqueda de Gregorio (vv. 1099-1118).	Junto al mar	1099-1195
	Diálogo entre el pescador y los romanos, descubrimiento de la llave en la boca del pez (vv. 1119-1195).		
	Encuentran a Gregorio, que está orando (vv. 1196-1203).	Isla	1196-1238
	Comunican a Gregorio el mandato divino y parten hacia Roma (vv. 1204-1238).		
Cuadro III (vv. 1239-1271)	Lucistela decide ir a Roma a confesarse acompañada del Senescal.	Palacio	1239-1271
Cuadro IV (v. 1271+)	Canto (Gregorio con dignidad papal en Roma).	Roma	1271+
Cuadro V (vv. 1271-1327)	Gregorio orando.	Roma	1272-1279
	Un criado anuncia a Lucistela, que pide confesarse en privado.	Roma	1280-1293
	Confesión de Lucistela. Anagnórisis final.	Roma	1294-1327

4.5.3 Presencia de actores en escena

		C u a d r o s	E s c e n a s	REY	PRINCIPE	LUCISTELA	CANTORES	FLORIANA	CAZADOR 1	CAZADOR 2	CAZADOR 3	PAJE 1	PAJE 2	SENESCAL	UNCORREO	GREGORIO	CELICOR	ROSELIS	UNPREGONERO	OTRO CORREO	PAJE DE LUCISTELA	UNCRADIO	PESCADOR	ROMANO 1	ROMANO 2	CRADIO DE GREGORIO	CRADOS	T o t a l e s	
JORNADA 1	I	1	x	x	x																							3	
	I	1				x																						?	
	I I	1		x	x																							2	
		2		x	x		x																					3	
	I	3		x																								1	
	I	1							x	x	x																	3	
	V	1		x	x																							2	
	V	1										x	x															2	
JORNADA 2	I	1			x									x														2	
		2												x														1	
		3			x									x														2	
		4			x									x	x													3	
	I I	1														x	x											2	
		2														x	x	x										3	
	I I I	1			x									x						x								3	
		2			x									x						x	x							4	
		3			x									x						x								3	
		4																		x								1	
	I V	1			x									x														2	
		2			x									x		x						x						4	
		3			x									x														2	
		4			x									x		x							x					4	
		5			x									x								x						3	
		6			x									x		x												3	
JORNADA 3	I	1			x											x												2	
	I I	1																					x					1	
		2																					x	x	x			3	
		3															x						x	x	x			4	
	I	1			x									x													2		
	I	1				x																					?		
	V	1			x									x		x											x	x	5+
		2			x											x												2	
		3			x										x		x										x	5+	
Total		3	1	5	21	2	1	1	1	1	1	1	1	16	1	10	2	1	4	1	2	1	3	2	2	1	2		

4.5.4 Didascalias explícitas

V.	DIDASCALIA	TIPO
PRIMERA JORNADA		
0+	Salen el Rey, y el Príncipe y Lucistela, sus hijos	presencia vestuario
40+	Éntranse, y cantarán aquí; y luego tornan a salir el Príncipe y Lucistela	presencia sonido
118+	Sale Floriana	presencia
129+	Vanse Lucistela y Floriana	presencia
148+	Aquí salen tres cazadores que van a caza con sus aparejos, y vase el Príncipe	presencia atrezo vestuario
183+	Vanse, y sale el Príncipe y Lucistela, y pónese cada uno a los cantos del tablado uno a las espaldas del otro	presencia movimiento gesto
223+	Aquí se vuelven cara a cara	movimiento
255+	Cáese desmayado el Príncipe	gesto
306+	Vanse y salen dos pajes	presencia vestuario
JORNADA SEGUNDA		
350+	Sale Lucistela y el Senescal	presencia
402+	Vase Lucistela	presencia
407+	Echa el arca en la mar y sale Lucistela	gesto decorado atrezo presencia
435+	Entra un correo con una carta	presencia vestuario atrezo
445+	Lee la carta el Senescal	sonido gesto atrezo
485+	Vanse y sale Gregorio, hijo de Lucistela, y Celicor, jugando a la pelota	presencia movimiento gesto atrezo
522+	Entra Roselis, padre de Celicor	presencia
599+	Vanse, y sale Lucistela y el Senescal y un pregonero	presencia vestuario

610+	Entra un correo	presencia vestuario
620+	Lee la carta el correo. Carta	sonido gesto atrezo
663+	Vase el correo	presencia
678+	Vase Lucistela y quedan Senescal y pregonero	presencia
701+	Vase y queda el pregonero	presencia
703+	Pregón	sonido gesto
718+	Vase y sale Lucistela y el Senescal	presencia
734+	Entra un paje	presencia vestuario
748+	Sale Gregorio armado y dice:	presencia vestuario atrezo
778+	Vase Gregorio	presencia
794+	Entra un criado	presencia vestuario
802+	Entra Gregorio armado, con la cabeza de Lucerno en la mano	presencia vestuario atrezo
839+	Vase Gregorio y quedan el Senescal y Lucistela	presencia
878+	Sale Gregorio	presencia
JORNADA TERCERA		
923+	Sale Gregorio y Lucistela, cada uno por su parte, no se viendo	presencia movimiento gesto
1038+	Desmáyase Lucistela	gesto
1088+	Vanse y sale un pescador	presencia vestuario
1098+	Entran dos romanos	presencia
1195+	Dan vuelta al tablado, y sale Gregorio con una cadena al pie y una túnica, y dice de rodillas:	movimiento presencia vestuario atrezo gesto
1238+	Vanse y sale Lucistela y Senescal	presencia
1271+	Vanse y saldrán a cantar, y luego saldrá Gregorio en Roma vestido de pontifical con todos sus criados y el Senescal y Lucistela detrás	presencia sonido vestuario lugar

1279+	Entra un criado de Gregorio	presencia vestuario
1283+	Entra Lucistela y el Senescal	presencia

4.5.5 Didascalias implícitas

V.	DIDASCALIA	TIPO
PRIMERA JORNADA		
1	La causa principal, hijos queridos, de haberos con presteza aquí juntado	presencia
37-38	Y, porque siento ya que el accidente con su mortal herida me ha llagado,	gesto
40	entrémonos acá, hijos, muy presto.	movimiento presencia
41	Lucistela, hermana mía,	presencia
44-45	aquel día que dio fin a su jornada	tiempo
112-113	con los filos de esta daga me pienso satisfacer.	atrezo gesto
120	Calla paso, hermana mía,	gesto
126	Pues hermano, quiero irme	movimiento
150	a caza nos envía	vestuario
157	Casi por reírme estoy	gesto
162	Vámonos luego a almorzar	movimiento
163	porque quiere amanecer	tiempo
174	Señores, vamos de aquí	movimiento
176	Ya el mayordomo cabalga.	gesto
177	Entrémonos por aquí	movimiento
179-180	Toca la corneta luego, porque despierte la gente	atrezo sonido tiempo
181	-Vamos de aquí prestamente. -Caminemos de aquí, Diego.	presencia
219	¡Ay! Mi Dios, ¿y quién será quien tal suspiro fue a dar?	sonido gesto
221	Quiero llegarme	movimiento
234-235	Tienes el rostro alterado, y mudada la color	gesto

254-255	¡Ay, ay, triste, que me muero! ¡Válame Dios soberano!	gesto
268	Levanta, querido hermano	gesto
274-276	quiero dejar mi reinado, mis tierras y mi partido y irme a Roma disfrazado,	lugar
302	Vámosle luego a entregar	movimiento presencia
307	El Príncipe no parece;	presencia
343	Entra, que quiero la veas.	movimiento gesto
345-346	Mas, ¿ves la hermana del Príncipe?	gesto presencia
347	¡Ella es, vamos de aquí!	movimiento
348	Vamos antes que nos vea	movimiento gesto presencia
JORNADA SEGUNDA		
351	Ya sabéis, Senescal,	presencia
355	Y pues de la preñez ya me escapé	tiempo
368	aqueste tierno infante que he parido,	presencia
372-375	tomad al que aquí dentro va metido con estos epitafios, plata y oro, que, con seda y brocado, es gran tesoro. Ahí va, en esas cartas declarado...	gesto atrezo presencia
401	Yo ya, señora, voy	movimiento
415-416	Andad acá, inocente y tierno infante, a do dentro del mar seréis echado.	movimiento presencia lugar gesto
423	Señora, ya cumplí vuestro mandado	presencia
424-425	metido va en la caja que me distes, envuelto entre las sedas y el brocado.	atrezo
432-433	¿Quién será, Senescal, aquel correo? Las armas me parecen de mi hermano	gesto presencia atrezo vestuario
436	Beso tus reales manos	gesto
438-439	que del reino de romanos a tus reinos comarcanos	lugar

462-463	¿Quién podrá disimular nueva de tanta amargura?	gesto
469	¡Dejadme, ropas de seda,	gesto vestuario
481-482	Vamos, que el cuerpo es llegado muy cerca de la ciudad.	movimiento lugar
483	Vamos con brevedad	presencia
490	Pues pasa allí, jugaremos.	movimiento gesto
491	¡Juego! ¡Falta! E cuarenta.	movimiento gesto
492-493	Alto pues, vuelve a jugar, que el juego pienso ganar.	gesto
494	¡Juego! ¡Falta! E cuarenta.	movimiento gesto
496-497	Pasa allí, no hayas enojo, echaremos otro juego.	movimiento gesto
498	¡Juega! ¡Juego!	movimiento gesto
498-500	¡Oh, reniego si no me has quebrado un ojo! [...] ¡Ay, que estoy ciego!	gesto
521	Pero aguarda, que allí enfrente ahora le vi asomar.	movimiento gesto presencia
543	y estas cartas me dio	atrezo
547-548	Lo que en las tales tablas esculpido está, con gruesas letras declarado,	atrezo
595-596	Adiós, mi padre y señor; adiós, mi querido hermano.	movimiento gesto
614-615	el cual aquí le verán en este pliego cerrado.	atrezo gesto
658	Salid de esta ciudad con ligereza,	gesto presencia
678	me voy a reposar.	presencia
679	Con trompetas y atabales	atrezo
681-683	por las plazas y cantones, villas, ciudades, rocales y por todas las naciones,	lugar

700-701	daréis luego esos pregones por las plazas y cantones.	lugar
719	Señora mía, diose ya el pregón	presencia tiempo
735	¡Señor, señor! ¿Qué has habido?	presencia gesto
749	Beso tus manos y pies	gesto
752-753	con mi arnés, espada y lanza furiosa.	atrezo
769	Con tu licencia me voy	movimiento
803	Beso tus manos, princesa.	gesto
806	veis aquí la impresa	gesto atrezo
808-809	Ésta es la fiera cabeza del crüel perseguidor	gesto atrezo
821-822	Yo beso a tu Majestad las manos por tal ditado.	gesto
833	Ve, paje, presto	movimiento presencia
871	¡Paje! Señor.	presencia movimiento gesto
877-878	Yo parto luego a la hora. Mas, ¡helo do viene allí!	movimiento presencia
910-911	Las manos para besarte me dá, sacro emperador.	gesto
912-915	-Dame las manos, que quiero besártelas, mi alegría. -Dámelas tú a mí primero, lucero claro del día.	gesto
922	Y vamos do se haga el casamiento	movimiento presencia
JORNADA TERCERA		
927	en tan supremo estado	vestuario
954	¡Oh, tablas, [...]	atrezo
964-965	¡Ay! ¿Jesús, ¿quién suspiró con suspiro tan ardiente?	sonido gesto
1037	estas tablas, con letras dibujadas.	atrezo
1039	¡Válgate Dios, señora! ¿Qué has habido?	gesto
1041	que así la derribó y perdió el sentido?	gesto

1046	Llegad acá, señor, y abrazaréis	movimiento gesto
1070	Quedáos, mi madre, adiós, que quiero ir	movimiento
1086	La mano me dad, madre.	gesto
1089- 1090	Caña, chistera y carreto, comencemos a pescar	atrezo gesto
1094- 1095	¡La pica, qué sosegado está el mar, por vida mía!	lugar
1100	en tantas tierras, islas y alto mar	lugar
1114	Allí nos alleguemos	movimiento
1115	aquel hombre que pesca orilla el mar,	gesto lugar
1119	Dios te salve, pescador	gesto
1124	Es lugar tan apartado	lugar
1126	porque hay tanto despoblado	lugar
1129- 1130	habrá diez y seis años que en este desierto entró	tiempo lugar
1131	vestido de pobres paños	vestuario
1146	unas prisiones se echó	atrezo
1150- 1151	que me rogó le pasase a la isla	lugar
1155	(diez y seis años habrá)	tiempo
1179- 1182	pero guardáos solo un punto, porque cierto que barrunto que algún gran pez ha picado. ¡Ea, salí, que no os iréis!	gesto atrezo decorado
1183	¡A fe, a fe que os he sacado!	gesto atrezo
1185- 1187	¿Qué trae en la boca este pez? La llave es ésta, por cierto, de la prisión que se echó	atrezo
1192	Vámosle luego a buscar	movimiento
1195	Pues guíanos, comenzá.	movimiento gesto
1204- 1205	Andad, señores, que allí le pasé el mar, navegando.	movimiento lugar
1206	¿Véisle allí?	gesto presencia
1207- 1208	Llegaos a mí, y veréisle estar orando.	movimiento gesto presencia

1227- 1228	la llave de ese candado toma, que echaste en la mar	atrezo lugar
1234- 1235	Vamos, con la bendición, hijos, del eterno Padre,	movimiento presencia
1239	Decid, señora, ¿qué habéis?	presencia gesto
1260- 1261	Con esclavinas vestidos será bueno que partamos	vestuario
1280	Señor, aquí ha llegado una mujer	presencia
1282- 1283	-Mandádmela llamar sin detener. -Señora, si queréis podéis entrar.	movimiento gesto
1284	Beso tus santos pies	gesto
1288	Tenéos un poco allá.	gesto movimiento
1293	ya todos allá dentro se han entrado	presencia
1311	en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo <i>ego te absolvo.</i>	gesto
1320	Llegáos acá, criados	gesto movimiento

CAPÍTULO 5:
AUTORÍA Y
FECHA DE COMPOSICIÓN

En los capítulos anteriores, hemos estudiado los rasgos lingüísticos del texto, el lenguaje empleado en la comedia, su métrica y su técnica teatral. Muchos de estos datos pueden aportar indicios acerca de la posible autoría y datación de nuestra comedia. Antes de proseguir con este estudio, conviene recapitular todos esos datos para llegar a las conclusiones que procedan.

Respecto al AUTOR, desconocido, no hallamos en nuestro estudio de la comedia suficientes datos como para plantear una hipótesis sobre su posible identidad. Apenas podemos dilucidar que tal vez fuera oriundo de Castilla o, en general, del norte de España, por la presencia de diversos ejemplos de leísmo. Su retórica no resulta muy elaborada y probablemente no dominaba por completo el arte de la escritura poética, puesto que, salvando las posibles deturpaciones del manuscrito, observamos vacilaciones en la composición estrófica y en el metro de los versos y algunas anomalías en las rimas, junto a su pobreza, con abundancia rimas fáciles o incluso idénticas. Sin embargo, parece tener bastante oído en lo que respecta a la musicalidad, domina el ritmo del verso aunque a veces sea en detrimento de la rima; la obra, además, es en general bastante ágil, sin largos parlamentos.

En cuanto a la FECHA DE COMPOSICIÓN, aunque la comedia no aparece fechada ni presenta referencias a hechos externos que permitan establecer su cronología de composición, manejamos una serie de datos, que, si bien deben ser aplicados con precaución al estar basados en una estadística comparativa, permiten aproximarnos a su datación:

1) Stefano Arata propone que la mayoría de las comedias de la colección teatral del conde de Gondomar fueron compuestas en los últimos veinte años del siglo XVI¹⁴⁹. La fecha *ad quem* que postula el citado estudioso para la formación de dicha colección, en la que se incluye nuestra comedia, es hacia 1595-1597¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Arata, 1989a.

¹⁵⁰ Arata, 1996, pp. 13-14 y 20.

2) La nominación genérica de la obra es *comedia*, y no *auto* como reciben las piezas hagiográficas del *Códice de Autos Viejos*, colección de obras dramáticas datadas en términos generales entre 1550 y 1575, si bien algunas pudieron ser anteriores¹⁵¹.

3) En cuanto a su estructura dramática externa, frente a las piezas del *Códice* —desarrolladas en un solo acto— y otras comedias primitivas —que se dividían en cuatro *jornadas*—, *Lucistela* aparece dividida en tres *jornadas* como es habitual en la Comedia Nueva¹⁵². Ello nos permite situar su composición de forma aproximada en una fecha posterior a 1580, ya que, como apuntaba Mercedes de los Reyes, «aunque hay ejemplos anteriores, la división de la comedia en tres actos debió producirse de forma sistemática en la década de 1580 o muy poco antes»¹⁵³.

4) El empleo del término *jornada* podría ser indicio de una relativa antigüedad de la pieza, pues, como explica Oleza respecto a la obra del primer Lope de Vega, dicho término

abunda en la producción más primitiva de Lope, comienza a escasear en los últimos años del siglo y es rarísimo después de 1604. La tendencia a sustituir el término “jornada” por el de “acto” es muy patente en la evolución de Lope¹⁵⁴.

5) La métrica de la comedia también aporta información interesante. Morley¹⁵⁵ y Bruerton¹⁵⁶ acotaron cuatro períodos a partir de las características métricas de las obras compuestas en la época de gestación de la Comedia Nueva. Por su número reducido de versos (1327), la presencia de polimetría y el predominio de metros italianos (un 42,2%), podríamos situar la comedia *Lucistela* en el tercer periodo, que abarca los años comprendidos entre 1576 y 1587.

4) En cuanto a la técnica teatral, el número reducido de escenas (33) y de acotaciones escénicas explícitas (40) corrobora la composición probablemente anterior a 1590, como

¹⁵¹ Reyes Peña, 1995, p. 258.

¹⁵² Señalemos, además, que no parece probable que en esta obra se practicase la refundición de las cuatro jornadas en tres, como fue relativamente frecuente en la época de transición de una a otra estructura dramática externa.

¹⁵³ Reyes Peña, 2003b, p. 750.

¹⁵⁴ Oleza, 1986b, pp. 284.

¹⁵⁵ Morley, 1925.

¹⁵⁶ Bruerton, 1956.

se deduce de las siguientes afirmaciones de Oleza que, si bien están aplicadas a la dramaturgia del primer Lope de Vega, bien pueden servir de orientación para fechar nuestra anónima comedia:

En cuanto a las escenas:

Las 18 comedias analizadas poseen una media de 53,66 escenas por comedia: las comedias con menos de 57 escenas son todas anteriores a 1595-96, mientras las posteriores a esta fecha elevan el número de sus escenas. Las excepciones son pocas¹⁵⁷.

Respecto a las acotaciones escénicas:

La media de las acotaciones totales en la producción analizada es de 80,61 acotaciones por obra. Por debajo de esta media se sitúan claramente las obras anteriores a 1590, y menos significativamente, alrededor de ella, las intermedias. Las obras más tardías, posteriores a 1595, se sitúan por encima de la media. A medida, por tanto, que avanza la producción de Lope aumenta el número de acotaciones. Esta ley presenta pocas excepciones [...] ¹⁵⁸.

5) El relativamente elevado número de personajes (aunque el número de actores necesarios para su representación sea bastante inferior) y la ausencia de personajes que respondan al tipo del «gracioso» entre las *figuras* parecen avalar esta datación temprana¹⁵⁹.

En conclusión, y teniendo en cuenta los datos arriba referidos, podríamos plantear, no sin cierta precaución, la hipótesis de que la comedia *Lucistela* fue probablemente compuesta en torno a la década de 1580, tal vez en su primera mitad. Consideramos, pues, que *Lucistela* es un valioso testimonio de nuestro teatro áureo, pues, con esa fecha aproximada de composición, conserva, sin duda, numerosos rasgos de primitivismo, pero al mismo tiempo se aprecian en ella momentos de delicioso lirismo y de experimentación de recursos que, si bien son aplicados todavía torpemente, estarán en la base de la nueva dramaturgia. *Lucistela* presenta, pues, los rasgos de un teatro aún primitivo, pero, al mismo tiempo, leves destellos de lo que será la Comedia Nueva.

¹⁵⁷ Oleza, 1986b, p. 276.

¹⁵⁸ Oleza, 1986b, p. 283.

¹⁵⁹ «Lope de Vega afirma en la dedicatoria de *La Francesilla*, comedia compuesta en 1596 y publicada en 1620, que “fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes”. Sin embargo, igual que ocurre en la comedia nueva, el Fénix no crea el personaje del “gracioso”, que ahora nos interesa, *ex nihilo*» (Reyes Peña, 2005b, p. 77).

BLOQUE II:
LA LEYENDA
DEL PAPA GREGORIO

CAPÍTULO 6:

LOS ORÍGENES DE LA LEYENDA

La comedia *Lucistela* dramatiza, como ya adelantamos en la introducción del presente trabajo, la leyenda del papa Gregorio. Esta leyenda hagiográfica medieval ha dado numerosos e interesantísimos frutos en la literatura europea —y habríamos de añadir que en la universal—, y sigue viva hoy en día en algunas zonas de hispanoamérica.

No hay duda, por tanto, de la enorme importancia de dicha leyenda. Su trascendencia queda ratificada no solo por la abundancia de testimonios literarios, sino también por el elevado número de estudios dedicados a la misma:

The significance of the legend's theme can be judged not only by the diffusion of the text and its literary influences, but also by the scope and intensity of the research devoted to it. From the second half of the 19th century until the present day approximately seventy articles, books and doctor's theses in nearly every West European language and in Russian were written on this legend and its related versions¹⁶⁰.

Sin embargo, sorprendentemente, no existe todavía una investigación de conjunto que reúna todos los testimonios literarios de esta leyenda y estudie su evolución a través de los siglos y en los diferentes países europeos. Los trabajos que hasta el momento se han realizado son estudios parciales, dedicados a uno, o, a lo sumo, a dos testimonios de la leyenda y, aún en este caso, en su mayoría son muy específicos, destinados a un aspecto concreto y no a la leyenda en general.

Por ello, ha sido imprescindible realizar una aproximación a los testimonios fundamentales de la misma, a sus semejanzas y diferencias, para elaborar de forma cabal un estudio de las fuentes de la comedia *Lucistela*. Dicho estudio fue el objeto de nuestro Trabajo de Investigación Tutelado, análisis que ampliamos y revisamos en las presentes páginas.

Es incuestionable que este trabajo tenga dos dimensiones. Una primera que nos ha conducido a trazar un estado de la cuestión sobre las opiniones de la crítica respecto a los distintos aspectos de la leyenda que han atraído su atención; y una segunda, más innovadora, que constituye el análisis de la metamorfosis de la leyenda a través de sus

¹⁶⁰ Elstein, 1986, p. 196.

diferentes reescrituras, el cual nos llevará a formular una hipótesis sobre su historia textual.

La primera de esas dos dimensiones nos obliga, en cierto modo, a la inclusión de abundantes citas textuales. Nos ha parecido imprescindible su reproducción, pese a su elevado número y su extensión en muchas ocasiones. Para aproximarnos a los diversos testimonios literarios de la leyenda, ha sido necesaria la lectura de una amplia bibliografía en torno a ella. Si bien dichos estudios se ocupan con frecuencia de cuestiones parciales o de versiones aisladas, a menudo nos han ayudado a comprender los mecanismos creativos, las costumbres sociales que se reflejan o la moral subyacente a la leyenda, entre otros aspectos. En otras ocasiones, las opiniones críticas enfrentadas ilustran las dificultades que rodean el análisis de una leyenda de historia tan compleja como la que nos ocupa. En muchos de estos casos, nuestra opinión se fundamenta en la lectura de uno o varios de estos trabajos críticos. Por esta razón, no hemos querido renunciar a la inclusión de abundantes citas en estos capítulos, seleccionando las que hemos considerado más ilustrativas. Hemos creído apropiado transcribirlas literalmente, en lugar de recurrir a sus respectivas glosas, por razones de economía expresiva, de precisión, de claridad y de objetividad para no teñirlas con nuestro propio punto de vista, a veces diferente al del investigador en cuestión. En definitiva, nada nos parecía más honesto que dejar hablar a los propios críticos.

6. 1 CONCEPTOS PREVIOS

Antes de profundizar en el estudio de la leyenda que nos ocupa, nos parece necesario aclarar ciertos conceptos básicos, como son “leyenda” y “hagiografía”, así como adelantar un breve resumen general de nuestra leyenda, sin atender a las variantes, de modo que resulte más fácil la comprensión de los diversos apartados de este bloque de capítulos.

6.1.1 El término “leyenda”

Ya desde la introducción del presente trabajo venimos empleando para referirnos a la fuente de *Lucistela* el término LEYENDA, que precisaremos de inmediato. Dentro de la

literatura popular se pueden distinguir diversas categorías de narraciones según su contenido. Siguiendo la definición de van Gennep:

Se entiende por **fábula** una narración en verso, de personajes animales dotados de cualidades humanas, o que obran como si fuesen hombres. En prosa se llama a esta narración *cuento de animales*. El **cuento** sería una maravillosa y novelesca narración, sin localizar el lugar de la acción ni individualizar sus personajes, que respondiese a una concepción “infantil” del universo y fuese de una “indiferencia moral” absoluta [...]. En la **leyenda**, el lugar se indica con precisión; los personajes son individuos determinados, tienen sus actos un fundamento que parece histórico y son de cualidad heroica. Por fin el **mito** sería, en suma, una leyenda localizada en regiones y tiempos fuera del alcance humano, y de personajes divinos¹⁶¹.

Éste no es sino uno de tantos ejemplos de definición de unas categorías de la literatura popular que, si bien son conocidas por todos, presentan ciertas dificultades a la hora de establecer unos límites precisos. Existen narraciones heroicas situadas en lugares más o menos determinados, en las que, sin embargo, el tipo de personaje y de acción nos hacen pensar en un relato mítico, al menos en parte. Existen narraciones también a mitad de camino entre el cuento y la leyenda, e incluso otras que van evolucionando de un género a otro a lo largo de los años. El mismo van Gennep, después de enumerar esas definiciones, advierte:

No sólo se han mostrado insuficientes en el uso, sino que es imposible, en la inmensa mayoría de los casos, discernir a cuál de estas categorías pertenece exactamente una narración determinada [...]. Todas las definiciones propuestas son, pues, a la vez exactas e inexactas: cada una de ellas abraza un grupo más o menos considerable de hechos, sin tener en cuenta casos intermedios que no son de despreciar, ni por su número ni por su difusión¹⁶².

Desde el campo de la filología, no es extraño encontrarse con casos como éstos, en que es difícil establecer una clasificación estricta. Sin embargo, sigue siendo necesario el empleo de una nomenclatura. El caso particular de los relatos de santos, al que se ajusta nuestro objeto de estudio, comparte elementos de la leyenda y del mito. El mismo Delehayé plantea esta posibilidad:

Y a-t-il des mythes hagiographiques? Les hagiographes ont-ils du moins utilisé des éléments mythiques? Je ne vois aucune difficulté à l'admettre, et nous constaterons

¹⁶¹ Van Gennep, 1914, pp. 20-21.

¹⁶² Van Gennep, 1914, pp. 21-27.

qu'ils ont appliqué à des saints plus d'un récit qui se rattache à la mythologie antique¹⁶³.

Sin embargo, puesto que lo sobrenatural en muchos casos no es sino un telón de fondo de la narración, de suma importancia pero quizá no definitorio, optamos por adoptar el término que otros críticos han empleado antes: el de leyenda hagiográfica o leyenda de santos.

6.1.2 Hagiografía histórica, hagiografía legendaria. Las leyendas hagiográficas

Generalmente, consideramos HAGIOGRÁFICA toda narración relacionada con las vidas de santos. Sin embargo, no todo documento relativo a los santos puede recibir con propiedad esta denominación. Dicho documento debe tener un carácter religioso y estar orientado a la edificación religiosa, debe ser un texto inspirado por el culto a los santos y destinado a promoverlo¹⁶⁴. Según este criterio, hay textos que, pese a dedicarse a asuntos relativos a los santos, no pueden ser denominados como *hagiográficos*, sino simplemente como *históricos*.

No obstante, hay que tener en cuenta que, aunque un texto histórico no tiene por qué ser hagiográfico, la obra del hagiógrafo puede ser histórica, aunque por supuesto también es posible que no lo sea. Podríamos establecer una gradación entre textos más o menos fieles a la realidad histórica. En este sentido, se podría establecer una distinción entre hagiografía histórica y hagiografía legendaria. Incluiremos dentro del término *hagiografía histórica* aquellos textos que se ajustan en gran medida a la realidad histórica contrastada. Y precisamos “en gran medida”, puesto que un texto hagiográfico, por naturaleza, tiende siempre a una interpretación de los hechos desde una clave religiosa, y no a la aséptica descripción de los mismos propia del historiógrafo: «Personne, évidemment, n’oserait soutenir que les hagiographes se sont assujettis partout et toujours à la loi sévère de l’histoire»¹⁶⁵. El término *hagiografía legendaria* se emplearía para

¹⁶³ Delehayé, 1927, p. 6.

¹⁶⁴ Delehayé, 1927, pp. 1-2.

¹⁶⁵ Delehayé, 1927, p. 2.

describir aquellos textos hagiográficos sin base histórica real, pero que igualmente buscan el fin de edificar al lector y fomentar su creencia en los santos.

Claro está que, como en tantos otros casos, esta división es insuficiente, pues no sirve para muchos textos que no acaban de situarse en una dirección o en la otra, sino a medio camino entre la historia y la leyenda. Sin embargo, es importante establecer una división teórica, que nos muestre que un texto hagiográfico no tiene por qué ser histórico, aunque pueda serlo en mayor o menor medida.

A pesar de la indudable importancia de estos textos más o menos ceñidos a la historia, es necesario insistir en el considerable lugar que ocupa la leyenda en la literatura hagiográfica, género eminentemente popular tanto en su origen como en su destino. Como explica Hippolyte Delehay, es a partir de la hagiografía como se acuñó el término *leyenda*: «La légende est, primitivement, l'histoire qu'il faut lire le jour de la fête du saint, *legenda*»¹⁶⁶. De este modo, se podría emplear la denominación *leyenda hagiográfica* para cualquier texto hagiográfico, sea cual sea su valor histórico, remitiéndonos al origen del término. Sin embargo, para mayor claridad, se emplea en la actualidad este término en exclusiva para los relatos que no se ciñen a la historia.

6.1.3 La leyenda del papa Gregorio

Antes de proseguir con el análisis de esta leyenda, nos parece imprescindible aportar un primer resumen (bastante genérico) de la misma, obtenido a través de las distintas fuentes conservadas, cuyos respectivos argumentos pueden leerse de forma detallada en el cuadro 9.1 incluido en el capítulo 9 de la presente tesis (en la lectura vertical de cada una de las columnas del mismo), para facilitar la comprensión de los siguientes apartados:

Un rey muere dejando a dos hijos, y encomienda al hijo varón el gobierno del reino a condición de que cuide de su hermana y le busque un marido adecuado. Sin embargo, él se enamora de ella y una noche consume el incesto. Al enterarse de que ha quedado encinta, la deja a cargo de un antiguo consejero de su padre y parte hacia Tierra Santa para expiar su pecado. La hermana da a luz un hijo y lo abandona en un río o en un mar, dentro de un cofre, con una tablilla que indica su origen y mucho oro, plata y ricos paños,

¹⁶⁶ Delehay, 1927, p. 10.

solicitando que lo bauticen y se encarguen de que reciba una educación. El niño es recogido por unos pescadores que lo crían, bajo la supervisión del abad Gregorio, que lo bautiza con su propio nombre. Pasados los años, se entera de su auténtico origen y decide hacerse caballero, como corresponde a su sangre noble. Su madre, mientras tanto, ha recibido la noticia de que su hermano ha muerto y, convertida en reina, empieza a recibir proposiciones de matrimonio, que rechaza tajantemente. Uno de los pretendientes rechazados le declara la guerra. Gregorio llega a la tierra de su madre y logra la victoria de la reina. Como premio a la hazaña, se pacta el matrimonio entre ella y Gregorio, que ignoran el parentesco existente entre ambos. Pasado algún tiempo desde la boda, descubren el incesto cometido. Gregorio, arrepentido, se marcha, pide a un pescador que le lleve a una peña en medio del mar donde se encadena, y arroja la llave al líquido elemento. Transcurridos bastantes años, muere el papa en Roma y una aparición revela a varios sabios romanos que el sucesor escogido por Dios es un penitente llamado Gregorio. Buscando a Gregorio hallan al pescador, apareciendo milagrosamente la llave de las cadenas en el interior de un pez. Maravillados por el prodigio, van a buscar a Gregorio, que se convierte en papa. Finalmente, la madre de Gregorio, que no soporta la culpa, va a pedir confesión al papa (sin saber que es su hijo); entonces, tiene lugar la anagnórisis final y Gregorio funda un convento donde su madre pasa sus últimos días en santidad.

6.2 LOS ORÍGENES DE LA LEYENDA

El problema de la fuente que originó la leyenda, junto a la relación entre el *Grégoire* francés y el *Gregorius* de Hartmann von Aue y el estudio del fundamento teológico de la leyenda, ha atraído la atención de numerosos investigadores, en su mayor parte germanistas.

El testimonio más antiguo conservado, *La vie de Saint Grégoire*, es un poema que nos ha llegado en seis manuscritos, lo que constituye un número bastante elevado

teniendo en cuenta la época de la que data el texto¹⁶⁷. Observamos en estos seis manuscritos la presencia de dos familias, A y B, con diferencias notables entre sí. Pero entre los componentes de una misma familia también hay numerosas disimilitudes. Hay pasajes de A2 y A3 que no están en A1 y parecen influenciados por B, igualmente sucede con B2 y B3. Una historia textual tan compleja no puede surgir de la nada.

No obstante, los investigadores que han atendido esta cuestión han llegado a conclusiones muy diversas respecto al origen de nuestra leyenda. Realizaremos una breve exposición de las hipótesis ya planteadas, para proseguir explicando nuestras propias hipótesis.

6.2.1 El proceso de formación de las leyendas hagiográficas

En la FORMACIÓN DE UNA LEYENDA HAGIOGRÁFICA¹⁶⁸ tienen incidencia múltiples factores. Según explica Hippolyte Delehaye en su monografía *Les légendes hagiographiques*, estas leyendas deben ser estrictamente consideradas como el fruto de la influencia de dos elementos bien distintos: el creador anónimo, colectivo, que es el *pueblo*, y el redactor que transcribe el relato, marcándolo de forma consciente o inconsciente, con su impronta¹⁶⁹.

Añadimos nosotros un tercer factor: el histórico. Ciertamente es que un texto ceñido en gran medida a la historia sería hagiografía histórica y no leyenda hagiográfica, pero son muchas las leyendas que toman como punto de partida un hecho o personaje histórico para la elaboración de un relato totalmente original.

El pueblo tiene mucha incidencia en la formación de estas leyendas, destinadas a ellos mismos. Destinatario final del relato hagiográfico y aficionado a estas historias, bien por piedad, bien por mero entretenimiento, el pueblo constituye el más enfervorecido transmisor de estos relatos. Pero no transmite un texto cerrado, sino que contribuye a su *recreación*, a su modificación. Algunos fragmentos especialmente emocionantes los magnifica; e, incluso cuando pretende mantenerse fiel al relato, de forma inconsciente

¹⁶⁷ Respecto a la fecha del poema francés hablaremos en el apartado 8.1.1.1 del presente trabajo, pero adelantamos que se trata, probablemente, de un texto de finales del siglo XI o principios del XII.

¹⁶⁸ Para aproximarnos a este género de la leyenda hagiográfica, véase Aigrain, 1953 y Birge Vitz, 1987.

¹⁶⁹ Delehaye, 1927, p. 11.

sustituye algunos detalles, olvidados o no comprendidos, por otros parecidos. Delehayé explica cómo es frecuente el acto —consciente o inconsciente— de rellenar las lagunas de información o de alterar el relato según nuestra perspectiva o gusto:

D'abord, il est rare que nous le saisissons dans tous ses détails et que nous ayons constaté l'enchaînement de toutes ses parties; plus rarement encore nous en voyons clairement les causes, sans qu'il reste aucun doute sur les mobiles qui font agir les personnages. Or, nous suppléons d'instinct aux lacunes de l'information. Par une série de rapprochements intuitifs, nous rétablissons la continuité de l'action et nous affirmons notre manière de voir sur les influences qui ont amené tel ou tel résultat. Si nous sommes sous l'empire d'une passion ou d'un sentiment qui a troublé la claire vue des choses, si nous désirons secrètement que tel fait constaté ne se soit point connu, ou qu'une circonstance, que nous n'avons point remarquée, se soit réellement produite, s'il nous plaît que les acteurs aient obéi à une impulsion déterminée, voilà que, sans trop réfléchir, nous laissons une partie du tableau dans l'ombre, ou que nous forçons les couleurs selon que l'intérêt nous y pousse [...]. Ce fait banal devient beaucoup plus intéressant et plus gros de conséquences lorsqu'il se passe dans la multitude, et lorsque à l'intelligence et aux impressions de l'individu vous substituez l'intelligence et les impressions d'un peuple ou d'une foule [...]. La littérature hagiographique en présente un grand nombre qui les confirment pleinement¹⁷⁰.

En ocasiones, además, debido a una cierta tendencia a la simplificación por parte del colectivo popular, no se hacen yuxtaposiciones de demasiados héroes en la memoria colectiva, de modo que es muy frecuente que se atribuyan popularmente las grandezas de un santo ya olvidado a un santo en creciente popularidad, o que se confundan los actos de dos santos homónimos. Carecen de importancia para el pueblo en estas acumulaciones las distancias geográficas inabarcables o las diferencias cronológicas. «Cet habitude d'accumuler sur une seule tête toutes les gloires du passé altère notablement, qui ne le voit, les proportions réelles des personnages»¹⁷¹. En otros casos, a determinado santo se le atribuyen una serie de milagros por la influencia de una falsa etimología, de un sonido. Delehayé cita entre otros ejemplos el de Santa Clara (*sainte Claire*), invocada en Francia para solucionar problemas oculares porque *elle fait voir clair*¹⁷².

Pero una cosa es un relato que circula de forma oral por el pueblo y otra muy distinta una *vida de santo* escrita. Tradicionalmente se considera que los hagiógrafos son los guardianes más fieles de la tradición histórica y, aunque es cierto que muchos de estos

¹⁷⁰ Delehayé, 1927, pp. 13-16.

¹⁷¹ Delehayé, 1927, p. 18.

¹⁷² Véase Delehayé, 1927, p. 46.

escribanos se limitan a recopilar fuentes con probado rigor histórico, no siempre es así. Los hagiógrafos se inspiran principalmente en la tradición escrita (relaciones, anales, crónicas, memorias, biografías, inscripciones históricas...), pero también beben con frecuencia de la tradición oral, e incluso de la tradición figurada (escultura, pintura...). No obstante, el valor histórico de una obra no depende solo de las fuentes. En ocasiones, pese a que las fuentes cuentan con un extraordinario rigor histórico, una interpretación errónea de un texto difícil puede llevar a inexactitudes o incluso a datos falsos. En otros casos, es la ausencia de fuentes históricas lo que provoca estas faltas de rigor. Toda vida de santo que se precie tiene tres partes: su nacimiento, su vida, y su culto y los milagros tras su muerte¹⁷³. Es muy frecuente que cuando faltan datos para elaborar alguna de estas partes, el hagiógrafo, movido por su deseo de suplir las lagunas de la tradición, introduzca ciertos datos tomados de la vida de otro (u otros) santos. En ocasiones esto puede suceder varias veces en un mismo santo, o esta producción puede ser tomada años después como fuente rigurosa para otra vida de santo, de modo que acabamos encontrando numerosos casos de *centones* hagiográficos.

Delehayé expone como motivo principal de la formación de los relatos hagiográficos el fin de *edificar*, de inculcar un determinado comportamiento que llevará a la salvación y el culto a un santo cuya magnanimidad le llevará a interceder por nuestra alma. Sin embargo, existe otra teoría que durante muchos años ha gozado de amplia popularidad debido, posiblemente, a su notable atractivo. Dicha teoría establece que el actual culto a los santos cristianos no es sino una herencia de la costumbre pagana de rendir culto e idolatría a los héroes de la antigüedad¹⁷⁴. Según esta teoría, en los inicios del cristianismo se rechazó todo lo que, en mayor o menor medida, pudiese siquiera oscurecer la noción de un Dios único. Pero una vez que el cristianismo dejó de ser la religión de una reducida élite para ser acogida por una relativa mayoría, la Iglesia debió relajarse en su severidad y ceder ante los impulsos de una multitud que aún no había olvidado estas ideas paganas. En realidad, no se pueden negar ciertos detalles paralelos. Los héroes griegos no son sino mortales superiores al vulgo gracias a ciertos dones que han recibido de los dioses, generalmente para intervenir en los problemas del pueblo. Aquí el paralelismo es

¹⁷³ Delehayé, 1927, p. 92.

¹⁷⁴ Para profundizar más sobre esta teoría, véase Saintyves, 1907.

evidente. Por otra parte, el centro del culto a los héroes se hallaba en su tumba. Un gran número de tumbas de héroes se encuentran en templos célebres, al igual que las tumbas de los santos famosos en nuestras iglesias. También era frecuente la exposición de reliquias de los héroes, como sucede en nuestros días con los santos. Pese a su interés, esta teoría tiene escasa validez:

La thèse est séduisante. Et pourtant, elle ne résiste pas un instant au contrôle de l'histoire. Le culte des saints est issu, non du culte des héros, mais du culte des martyrs, et les honneurs rendus à ceux-ci, dès l'origine et par les premières générations chrétiennes qui connurent le baptême du sang, sont une conséquence directe de l'éminente dignité des témoins du Christ proclamée par le Christ lui-même. Du respect dont on entourait leur dépouille mortelle et de la confiance des chrétiens en leur intercession, est sorti le culte des reliques avec toutes ses manifestations [...].

De même, rien ne permet d'affirmer que les premiers récits d'inventions de reliques, quelles que puissent être l'analogie des faits et la similitude des détails, aient été inspirés par des relations de translations païennes [...]. Ils sont les produits naturels d'un même état d'âme dans des circonstances similaires¹⁷⁵.

En otras ocasiones estas leyendas no eran fruto de la imaginación popular o de los errores de un hagiógrafo descuidado o poco riguroso. A veces se trataba de una elaboración consciente. La justificación de la enorme profusión de estas falsas vidas de santos la encontramos en el concepto de *exemplum* que se tenía en la época:

Dios es el autor primero de los ejemplos. Su modo de argumentación es ejemplar y el mundo, tanto como pintura, constituye un eterno sermón predicado al hombre desde los orígenes. La historia es así una suma de paradigmas, como lo es una naturaleza que esconde en cada uno de sus actos y elementos un intrincado sentido moral. Al hombre compete descifrar esa enseñanza para su custodia por medio de la voz y de la letra, y si el autor cristiano desbordó esa tarea, creando nuevas narraciones verosímiles o fabulosas, no lo hizo sino para culminar, desde su imaginación, una actividad iniciada por Dios, como hubo de hacerlo Cristo por medio de la parábola¹⁷⁶.

Por lo tanto, esta elaboración de historias completamente ficticias no era considerada un acto herético ni escandaloso, sino que estaba aceptado. El autor escribiría para explicar verdades divinas e inspirado por la gracia del mismo Redentor, por lo que la tarea de invención estaba totalmente legitimada:

¹⁷⁵ Delehayé, 1927, pp. 156-157.

¹⁷⁶ Aragüés Aldaz, 1999, p. 13.

Todas las facetas de la escritura ejemplar adquieren así su sentido como meros eslabones entre la Predicación Primera del Creador y la recepción de la misma por parte del hombre de cualquier lugar y tiempo. Un camino de ida y vuelta que nace en ese despliegue de la imagen divina a través de lo creado, y que culmina con el acceso a Dios a partir de la observación de la naturaleza y de las vidas ejemplares de Cristo, María y el resto de los santos¹⁷⁷.

En resumen, tres son los posibles orígenes de la leyenda que nos ocupa: bien puede ser fruto de la imaginación popular, bien tener una cierta base histórica, o bien tratarse de una creación consciente de un autor culto (*exemplum*). Estas tres opciones han sido defendidas por diversos estudiosos, como explicaremos en los siguientes apartados.

6.2.2 Origen popular

Elisabeth Archibald aboga en su monografía *Incest and medieval imagination* por la existencia de una tradición oral de historias cristianas de temática incestuosa, tradición que pasaría a los textos escritos a partir del siglo XII:

[...] incest stories were doubtless circulating orally in western Europe in the early Middle Ages [...]; but they begin to appear in written texts in increasing numbers from the twelfth century on, when the popular *fabula*, simultaneously shocking and intriguing, was harnessed and put to didactic use¹⁷⁸.

No obstante, si observamos con detenimiento la leyenda, incluso los testimonios más antiguos, observamos la notable presencia de elementos cultos, así como una estructura muy marcada y un considerable empleo de símbolos, indicios todos de la presencia de una mano culta en la elaboración del relato.

Otros autores afirman que estos relatos *beben* del folclore tradicional, y, si bien no se trata de una elaboración colectiva del argumento, sí se enriquece notablemente con la abundante presencia de elementos de la narrativa popular tradicional:

Hipólito Delehayé señalaba como rasgo característico de la literatura hagiográfica el creador anónimo o, si se prefiere, tomando el efecto por la causa el material legendario. Esto las dota de una enorme elasticidad y vitalidad para incorporar leyendas y tradiciones orales al mundo de la cultura escrita. Sin embargo no se ha incidido suficientemente en la importancia de este aspecto. La hagiografía se ha comprendido como una especialización de la biografía. Y si es innegable la

¹⁷⁷ Aragüés Aldaz, 1999, pp. 286-287.

¹⁷⁸ Archibald, 2003, p. 105.

importancia de los *Flos sanctorum* en la formación, por ejemplo, del género biográfico, no hay que olvidar que muchos de estos relatos hunden sus raíces en el folclore. Se han formado sobre leyendas de una existencia anterior que luego pasaron a formar parte del imaginario cristiano, como se desprende de la propia idiosincrasia del género. Cualquiera que sea el modelo hagiográfico, la acción hay que situarla siempre en el mundo de Dios. Cada momento de la acción del protagonista —o santo— tiene sentido sola y exclusivamente si va dirigido a Dios, cuya voluntad se impone como una autoridad incuestionable. Cualquier concreción espacial, temporal o tipista disminuiría esa autoridad. De ahí que el género hagiográfico sólo pueda alimentarse de lo convencional. Necesita absorber el material tradicional para cooptar adeptos e imponer, así, su discurso apologético¹⁷⁹.

En todo caso, como comenta Van Gennep, es muy difícil establecer cuál ha sido la influencia de la literatura oral en un texto culto:

Es imposible evaluar con exactitud la parte de literatura oral en las literaturas escritas. Con sumo trabajo logran determinar los sabios la filiación de tales o cuales temas o grupos de temas particulares en formas literarias muy definidas, como las narraciones maravillosas antiguas o *arétalogies*, las novelas griegas, los cuentos italianos del Renacimiento, los romances, las grandes colecciones orientales de *Las mil y una noches*, de las *Cien noches*, de las jatakas búdicas, etc. No se ha podido llegar, hasta ahora, a resultados de conjunto muy importantes. En todas estas comparaciones de temas queda siempre una parte de hipótesis que complica a menudo una especie de ecuación personal, una “superstición de los textos” más o menos pronunciada¹⁸⁰.

6.2.3 Origen histórico

Una hipótesis que en su momento tuvo gran apogeo, pero que hoy nos hemos visto obligados a descartar, es la de la base histórica de la leyenda. Se ha atribuido el protagonismo de nuestra leyenda a diversos papas, aunque, como comprobaremos, en lo que conocemos de sus respectivas biografías no hay indicios suficientes para defender una base real en ella¹⁸¹.

¹⁷⁹ Lozano Renieblas, 2000, pp. 162-163.

¹⁸⁰ Van Gennep, 1914, p. 205.

¹⁸¹ Para las biografías de los papas, hemos consultado Saba, 1948, Dacio, 1963, Kelly, 1986, Levillain, 1994, Barrio, Ramos-Lissón y Suárez, 1998.

6.2.3.1 SAN GREGORIO MAGNO

Generalmente, se tiende a atribuir los hechos relatados en esta leyenda al primer papa llamado Gregorio: SAN GREGORIO MAGNO (579-604). En su biografía, contamos con numerosos datos de su vida tras su ascensión al papado. Sin embargo, los datos que hoy nos interesan son los previos a este momento. Gregorio I nació en Roma hacia el año 540 y murió en la misma ciudad el 12 de marzo de 604. Descendía de la antigua y poderosa familia senatorial de los *Anicii*. Incluso entre sus ancestros contaba con un papa (Félix III). Su padre Gordiano era senador y regionario de la Iglesia de Roma. Su madre, también noble, se llamaba Silvia. Se ignora todo de su juventud, pero con unos antecedentes familiares tan documentados dudamos mucho de que la leyenda del papa Gregorio pudiese basarse en la figura de Gregorio Magno con un fundamento sólido.

No obstante, la hipótesis de que el protagonista de esta leyenda fue Gregorio se apoya en las circunstancias que rodearon su elección. Hacia el año 575, la muerte de su padre le puso al frente de un patrimonio italiano importante y disperso que llegaba hasta Sicilia. Gregorio repartió sus bienes y fundó en dicha isla siete monasterios benedictinos. En el séptimo se quedó, obedeciendo las órdenes de un abad que ni siquiera él mismo había elegido. Llevó allí una vida santa. El papa Pelagio II, sin embargo, no le dejaría permanecer allí durante mucho tiempo. En el año 579 confirió a Gregorio el diaconado y le nombró nuncio en la corte imperial, en Constantinopla. Una vez en Bizancio, su rigurosa vida monacal no le impidió desarrollar una eficaz labor como legado del papa. En el año 589 se produjeron en Italia unas inundaciones sin precedentes cuando el Tíber se desbordó, destruyendo todo lo que encontró a su paso. A la inundación siguió una epidemia de peste. En febrero de 590 la peste se llevó a Pelagio II, y los clérigos y el pueblo de Roma (como aclara Philippe Levillain, por “pueblo” debía entenderse “nobleza senatorial”¹⁸²) lo eligieron papa por unanimidad en enero del año 590. Él procuró, en vano, declinar ese honor, llegando incluso a intentar una huida. Al fin lograron, en apariencia, hacerle entrar en razón. Aún intentaría disuadir al emperador Mauricio de que confirmara políticamente su elección, puesto que sin esta confirmación ninguna elección pontifical había sido estable y, por lo tanto, sin este acto no se consideraba definitiva.

¹⁸² Levillain, 1994, p. 737.

Pero esta confirmación llegó. Se rindió ante la voluntad del emperador y del pueblo y, el 3 de septiembre del año 590, fue consagrado obispo de Roma. En esta humildad extremada se funda la hipótesis de Littré, el mayor defensor de la base histórica de la leyenda, que no duda en relacionarla con este papa:

Grégoire, issu d'une grande famille romaine, fut élu pape en l'an 590 par le clergé et le peuple de Rome, d'un consentement unanime. Il essaya de se soustraire a cet honneur, s'enfuyant, se cachant et écrivant à l'Empereur de ne pas ratifier son élection. L'Église en a fait un saint; l'histoire le compte au rang des grands papes. C'est ce personnage, éminent à tant de titres, que la légende du moyen âge est allée choisir pour en faire une sorte d'Oedipe chrétien, né dans le crime, souillé d'un inceste involontaire, et obtenant, par une pénitence rigoureuse et une sainteté infinie, le pardon, la papauté et le ciel: le ciel non seulement pour lui, mais aussi pour les auteurs de ses jours, qui, seuls, a le bien prendre, avaient été coupables¹⁸³.

Littré se apoya para su estudio en la edición de Luzarche¹⁸⁴, que también daba por cierta esta atribución.

No deja de ser curioso el hecho de que uno de los manuscritos del poema francés en octosílabos¹⁸⁵, A3, afirme que el protagonista de la historia inventó el canto Gregoriano (*Fut celluy qui le chant trova*¹⁸⁶); por su parte, A1 y A2 dicen que fue *uno* de los que lo inventaron¹⁸⁷. Sin embargo, en B1 se dice precisamente lo contrario:

*Ceo ne fud cil Gregoires mie
qui fist les livres e les chanz,
ains fud un autre si vaillanz.
Car, cum distrent li saint home
ke cinc en i out a Rume
ki tuit furent saint apostoire
si furent tut apelé Gregorie.
De cels fud un icil bons sire
dunt vus me oez la vie lire*¹⁸⁸.

B2 y B3 no dicen nada a este respecto. Luzarche para su edición manejó solo dos manuscritos, A1 y B2, y dio por hecho, basándose en la alusión única a este respecto en

¹⁸³ Littré, 1863, p. 171.

¹⁸⁴ Luzarche, 1857.

¹⁸⁵ Para una descripción de los distintos manuscritos, véase el capítulo 8 del presente trabajo.

¹⁸⁶ *La vie du pape Saint Grégoire*, ed. 1977, p. 361, A3, v. 2704.

¹⁸⁷ *La vie du pape Saint Grégoire*, ed. 1977, p. 360 (A1, v. 2721) y p. 361 (A2, v. 2677)

¹⁸⁸ *La vie du pape Saint Grégoire*, ed. 1977, p. 358 (B1, vv. 2034-2042).

A1, que efectivamente el Gregorio de la leyenda no era otro que Gregorio I. A (en todas sus versiones) y B1 hablan de que hay varios Gregorios. B1 concreta que cinco. Mario Roques opina que probablemente el arquetipo original hace referencia a la pléyade de Gregorios sin decantarse por ninguno, y esto generó un cierto debate entre los clérigos, lo que a su vez sería una prueba de la celebridad de la leyenda:

Ce qui peut donner à penser que, pris entre les affirmations contradictoires de A et de B, l'archétype particulier dont ils dérivent a jugé prudent de s'abstenir; mais ceci permet aussi de croire que l'original de B avait au moins une nécessaire mention de cette pléiade de Grégoires, et peut-être qu'une discussion s'était produite entre les clercs sur la personnalité de Grégoire l'incestueux. Ce serait, avec le nombre des manuscrits, des rédactions et aussi des imitations, une manifestation de la célébrité de ce conte. Il ne nous serait pas possible de décider quelle position avait prise, dès le début, l'auteur de la version originale du poème français¹⁸⁹.

Lo que queda definitivamente claro es que la atribución de esta leyenda al papa Gregorio Magno carece de base histórica. La fama del papa Gregorio I creció con rapidez desde su propia época, atribuyéndosele como primer milagro la erradicación de la epidemia de peste: «Su primer acto fue la organización de una magna procesión con el objeto de pedir a Dios el fin de la peste. La peste cesó»¹⁹⁰. «La peste tendía lentamente a desaparecer, y la leyenda floreció en torno al taumatúrgico poder de Gregorio»¹⁹¹. Es, por tanto, comprensible, que, puestos a atribuir esta leyenda a un papa, fuese una tendencia importante relacionarla con un papa de tan gran popularidad.

6.2.3.2 OTROS PAPAS LLAMADOS “GREGORIO”

Otra de las posibilidades que se plantea es la de GREGORIO V (cuyo papado se desarrolló entre mayo de 996 y la fecha de su muerte, el 18 de febrero del 999). Fue el primer *extranjero* (entiéndase por extranjero un no romano, ni siquiera italiano) en ascender a la *cathedra Petri*. Tomó el nombre de Gregorio en honor de Gregorio Magno. Contaba con el apoyo del emperador Otón III, que era pariente suyo.

¹⁸⁹ Roques, 1956, p. 20.

¹⁹⁰ Dacio, 1963, p. 44.

¹⁹¹ Saba, 1948, p. 193.

Cuando Otón III viajaba a Roma para que Juan XV le ciñera la corona imperial, recibió la noticia de la muerte del pontífice y la petición de los diputados romanos de que indicase un hombre digno de ocupar la silla papal (era aún un niño). Otón entonces designó como papa a su primo y capellán áulico Bruno, hijo del duque Otón de Carintia y sobrino de Lutgarda, hija de Otón I. Fue el primer papa alemán de nación. El único apoyo para esta hipótesis es la inmortalización de la leyenda por parte de Hartmann von Aue. Sin embargo, nadie niega que Hartmann utilizó una fuente francesa.

Finalmente, alguna vez se ha propuesto el nombre de GREGORIO VII (1073-1085). Este papa también quiso huir de tan alto honor. Una vez papa, realizó una profunda reforma eclesiástica, luchó contra la simonía, contra los matrimonios de sacerdotes y contra el incesto.

6.2.3.3 LA IRRELEVANCIA DE LA HIPÓTESIS DEL ORIGEN HISTÓRICO

La mayoría de los investigadores se muestran de acuerdo en que la leyenda carece de base histórica: se trata de una creación literaria. No obstante, los intentos de atribución de la leyenda a diversos papas a lo largo de la historia son una prueba irrefutable de la inmensa popularidad del relato. Krappe es uno de los principales autores que rechazan la hipótesis histórica:

C'est là une légende absolument apocryphe: aucun de ses motifs constitutifs ne trouve le moindre appui ni dans la biographie, assez bien connue, de Grégoire le Grand, ni dans celle d'un autre pape de ce nom. En réalité, elle fait son apparition en Europe, bien des siècles après la mort de Grégoire 1^{er}, dans un texte français datant probablement du milieu du XII^e siècle¹⁹².

Ohly, igualmente, corrobora esta opinión:

But this is no saint of the church, no liturgical figure, it is a legendary figure called into life by poetic creation alone¹⁹³.

No se trata, pues, de un papa histórico. La ascensión al papado del protagonista de la leyenda no es sino un recurso literario de justicia poética: el pecador ha cometido el más

¹⁹² Krappe, 1936, p. 162.

¹⁹³ Ohly, 1992, p. 3.

vil de los pecados y realizado la más dura penitencia; es, por tanto, justo que alcance el mayor premio con el que un cristiano puede soñar, el papado:

El nombre de Gregorio no se corresponde con el de ninguno de los papas históricos así llamados. Gregorio no es un santo. A su culpa extrema le corresponde, por la gracia de Dios, la elevación a la mayor dignidad en la tierra, que para la mentalidad medieval era la del papa¹⁹⁴.

Efectivamente, el poder adoctrinador de la leyenda se ve ensalzado por este recurso final. No basta con que el pecador halle el perdón, sino que el ascenso al papado es un elemento fundamental que maximiza el mensaje transmitido:

Gregory is the name of a series of famous Popes; needless to say, their lives contain no episode remotely analogous to the poem, but the didactic power of the legend is obviously enhanced by the papal aura¹⁹⁵.

6.2.4 Creación literaria

6.2.4.1 ADAPTACIÓN DE EDIPO

El mayor defensor de la teoría de que esta leyenda no es sino una adaptación cristiana del mito de Edipo es Kroes¹⁹⁶. Esta hipótesis también la apoya Delehay: «L’histoire d’Oedipe a été beaucoup lue au Moyen Âge sous forme de vie de saint»¹⁹⁷. Sin embargo, son muchos más los detractores de dicha teoría.

Krappe señala que, pese a la evidencia de las semejanzas con el relato edípico, son mucho más notables las diferencias:

Tous les savants, ou peu s’en faut, qui se sont occupés de la question des origines, sont arrivés à voir dans ce récit médiéval soit un calque, soit un pâle reflet du mythe ancien d’Oedipe, coupable (si tant est qu’on puisse parler d’une faute lorsque le fils y la mère s’épousent sans connaître leur parenté) du même inceste que le Grégoire de la légende. Il faut pourtant signaler les différences très considérables qui distinguent les deux légendes, l’ancienne et la médiévale. La légende chrétienne, d’après ces

¹⁹⁴ Regales, 2000, p. 18.

¹⁹⁵ Archibald, 2003, p. 113.

¹⁹⁶ Kroes, 1954.

¹⁹⁷ Delehay, 1927, pp. 71-72.

commentateurs, aurait d'abord renchéri sur l'horreur du conte classique en ajoutant à l'inceste du héros celui de ses parents. Elle aurait de plus supprimé l'oracle sinistre, le meurtre du vieux roi par son fils inconnu, le Sphinx, la mort volontaire des pécheurs et la guerre fratricide entre les fils du héros. Par contre, elle aurait ajouté des motifs absolument étrangers à la légende ancienne; le thème du coffre flottant absent de la plupart des versions du mythe classique, la pénitence du héros, le miracle mettant fin à ses souffrances et le dénouement édifiant. Il en faut conclure, suivant nous, que les deux légendes ne se ressemblent guère, d'autant plus que l'inceste entre mère et fils est un motif beaucoup plus répandu qu'on ne pense. Aussi les folkloristes, en compilant leurs catalogues de thèmes et de motifs, ont-ils eu soin de séparer les deux types¹⁹⁸.

Esas mismas disimilitudes las señala Regales, notando que hay que pensar más en una cierta inspiración que en un influjo directo:

En común con la leyenda de Gregorio tiene la relación incestuosa madre-hijo y el tema del niño expósito. Faltan, sin embargo, otros ingredientes esenciales, como el origen legítimo, el oráculo y el asesinato del padre. En la Edad Media se conocía por la *Tebaida* de Estacio, reelaborada en francés antiguo (*Novela de Tebas*). Al igual que en las otras tradiciones, no hay que pensar en un influjo directo, sino en una inspiración a través de algo que de algún modo estaba en el ambiente¹⁹⁹.

Paul Baum hace una revisión, en su análisis de la leyenda de Judas, de las opiniones de los diversos estudiosos sobre el origen de esas dos leyendas²⁰⁰.

Uno de los problemas que presenta la adaptación de la leyenda de Edipo a la tradición cristiana es el del concepto de destino o *fatum*, un concepto totalmente pagano que no encajaba con el de *libre albedrío*. La solución es achacar las desgracias antes atribuidas al destino a un factor externo, el demonio:

Dans la légende païenne, c'est justement la précaution prise pour épargner à Oedipe et à sa famille les horreurs annoncés qui suscite les complications monstrueuses. L'oracle prédit que cet enfant qui vient de naître tuera son père et sera le mari de sa mère. Mais si l'oracle n'avait rien prédit, et si l'enfant était demeuré dans la maison paternelle, on ne voit pas comment la prédiction aurait pu s'accomplir. Il ne faut pas trop presser le sens de ces vieilles légendes, et il convient de les prendre comme elles se présentent. C'est la fatalité insurmontable, l'*ineluctabile fatum*, qui est ici au fond de l'idée. L'oracle prédit, l'homme veut détourner la menace, et tout arrive pour démontrer combien est aveugle l'esprit des faibles mortels et par quels chemins mystérieux l'inexorable destinée sait reprendre sa proie.

¹⁹⁸ Krappe, 1936, pp. 162-163.

¹⁹⁹ Regales, 2000, p. 17.

²⁰⁰ Véase Baum, 1916, pp. 585-589.

Dans la légende chrétienne, le destin a disparu; mais le démon, ou, pour me servir de l'expression consacrée alors, l'*ennemi*, en tient lieu, et dresse aux enfants d'Adam ses pièges dangereux. L'occasion est favorable. Le frère, fidele aux recommandations du père, fait tout honneur à la fille, et lui témoigne toute tendresse, plus même qu'il ne faut [...]. L'occasion parut bonne au diable pour tourner à mal une si tendre amitié et pour perdre deux âmes. Il alluma dans le cœur du frère une passion criminelle. La sœur ne s'en aperçoit ni ne la partage. Mais, une nuit, le frère pénètre dans le lit de la jeune fille; toute effrayée, elle craint, si elle cède, de commettre un péché mortel; si elle appelle du secours, de déshonorer son frère. Dans l'incertitude elle se fait [...]. Dans l'opinion du légendaire, le diable n'a aucune connaissance de l'avenir [...], car il excite une passion incestueuse, il enchaîne deux pécheurs dans les liens du péché, et il ne prévoit pas qu'il se fait tort à lui-même, et qu'il vient de procurer un *saintisme engendrement*, qui trompera ses projets et répandra la sainteté et le salut²⁰¹.

El demonio también interviene cuando todos están de acuerdo en que lo mejor es que Gregorio y la dama se casen. El demonio desconoce el destino, él también participa en el juego del libre albedrío al que solo se impone la divina providencia. Es por ello que, pese a todas sus intervenciones en la historia, no podrá prever que al final saldrá burlado, pues Gregorio redimirá no solo sus pecados sino también los de sus padres.

Otro factor importante, por lo tanto, frente al concepto pagano de *destino*, es el de misericordia divina. Basándose en dicha misericordia, la leyenda nos induce a no perder la esperanza en Dios:

La légende païenne, telle du moins que de grands génies dramatiques nous l'ont transmise, est pleine d'une sombre horreur; la fatalité y pèse d'un poids terrible: pourtant Oedipe, aveuglé par ses propres mains, et devenu vieux, errant et exilé, revêt, au moment où les dieux mettent un terme à sa vie, une sorte de caractère sacré. La légende chrétienne, qui n'en est, d'ailleurs, qu'un pâle reflet, veut prouver que ceux-là même qui méritent le plus sévérités de la justice de Dieu ne doivent pourtant pas désespérer de sa miséricorde, et qu'un repentir égal à la faute peut tout racheter²⁰².

Aunque Edipo está, por su destino, abocado a la tragedia, Gregorio logra redimir sus pecados gracias a la penitencia, por la misericordia divina. Es ese y no el del incesto el motivo fundamental en la historia de Gregorio: el valor del arrepentimiento y la penitencia:

L'on voit qu'il y a une différence très nette entre le mythe d'Oedipe et les récits du cycle de Grégoire: celle de la miséricorde divine et de la rémission des péchés. Les

²⁰¹ Littré, 1863, pp. 173-175.

²⁰² Littré, 1863, pp. 171-172.

crimes les plus horribles peuvent être pardonnés au criminel qui se repent. Grégoire n'est pourtant pas nécessairement un Oedipe chrétien, si l'on peut imaginer les motifs de l'inceste et du parricide sans connaître le mythe d'Oedipe²⁰³.

Efectivamente, si la conexión con el relato edípico es solo la presencia del incesto, no bastaría para relacionar ambas narraciones. Son muchos los testimonios literarios y tradicionales de historias incestuosas, como nos confirma Archibald:

A glance at classical myth and literature, followed by a glance at Stith Thompson's *Motif Index of Folklore*, shows that incest has a very long history as a literary theme, and that stories of incest are found in myth and folklore from all parts of the world²⁰⁴.

Comparetti concluye, pues: «Fra questi racconti e l'Edipodea non esiste certamente un rapporto di derivazione che sia dimostrabile»²⁰⁵. La tesis de Comparetti es ratificada por Müller²⁰⁶.

Ohly también señala que el motivo del incesto es insuficiente para relacionar la leyenda del papa Gregorio con el mito de Edipo:

The relationship between Oedipus and Gregorius —both exposed as children, both marrying their mothers (and the Judas legend also parallels patricide)— has often been pointed out, but is of no great significance. The sin of incest is a universal literary motif, and in the Middle Ages the tradition spared neither King Arthur nor Charlemagne. Motifs have no individual spiritual form: they are building blocks which have meaning only in the completed edifice. Incest, innocent or intentional, with mother or sister such as we find in our texts show how sin strikes at our innermost being, how darkness can break into light, how closely the devil observes our devilishness. Sophocles' tragedy and Hartmann's saint-legend are linked, over fifteen hundred years, by more than just common motif. What counts in art, and in life, is not what happens —happens to a person— but what he makes of it. The world of happenings as such, ranging from the dreadful to the delightful, provides an easily comprehensible stock of motifs. Every step, every encounter, everything we read, every hour of history, brings us experiences which we fail to register, because we cannot live without a rigorous selection of the things that disturb and affect us. [...] The incest motif is semiotically neutral: trivial or terrible, gloomy or lighthearted, crime or encouragement, privilege of the elect or custom of the gods²⁰⁷.

²⁰³ De Visser-Van Terwisga, 1994, p. 66.

²⁰⁴ Archibald, 1989, p. 1.

²⁰⁵ Comparetti, 1867, p. 89.

²⁰⁶ Véase Müller, 1900, pp. 242-243.

²⁰⁷ Ohly, 1992, pp. 139-140.

Aunque estamos de acuerdo en que sería insostenible la conclusión de que el relato de Gregorio es, simplemente, una adaptación cristiana del mito de Edipo, es más que probable que, si se trata de una elaboración culta, exista una cierta influencia, dada la tendencia medieval a adaptar mitos paganos al imaginario cristiano, con mayor o menor fortuna.

Alain Boureau insiste en la importancia que para la interpretación de estas leyendas tiene la mentalidad apologética imperante en la Edad Media:

On comprend l'importance du phénomène: tout récit ancien, profane, folklorique ou moderne, rétrosacralisé par l'exégèse, peut prendre place dans le légendaire chrétien. Ceci apparaît clairement au XIIe siècle qui voit l'application de la légende œdipéenne à l'histoire [...]: il suffit que la narration donne sens au motif erratique (Edipe) en se conformant à l'histoire du salut (évangélique, moral et eschatologique)²⁰⁸.

En todo caso, lo cierto es que en la Edad Media aparece una serie de leyendas de santos que tienen como denominador común la presencia del incesto, y que la crítica ha interpretado como adaptaciones cristianas del tema de Edipo. Elisabeth Archibald plantea la cuestión:

I shall argue that the twelfth century witnessed a new approach to the literary theme of incest, and a new interest in it, and that reasons for this can be found in eleventh—and twelfth— century social history and theology.

[...] But it does seem to me that between the eleventh and thirteenth centuries incest appears in a remarkable number of apparently new stories, and there are some distinctly new aspects in its treatment. [...] An obvious source is the Oedipus story, especially for the legends of Judas and Gregorius. But the difference between these two legends demonstrates a crucial difference between classical and medieval incest stories: classical stories of consummated incest end in tragedy and death (or metamorphosis), whereas medieval incest stories almost always end happily (though sometimes in a religious rather in a secular sense) [...]

But if incest is such a poetical circumstance, and furthermore offers such a splendid opportunity for Christian propaganda, why are there not more improving stories about incest from the early Middle Ages? Why should Gregorius and Albanus be the first male saints to be guilty of incest (as far as I know) – and why are they made not only to commit incest themselves, but also to be children of incest? (The double incest theme seems to have been introduced for the first time in the Gregorius

²⁰⁸ Boureau, 1989, p. 42.

legend, compounding the complexity of the relationships and also, of course, the gravity of the sin)²⁰⁹.

Propp se aproxima a los Edipos cristianos estableciendo una clasificación en cuatro tipos folklóricos²¹⁰: el de Andrés de Creta, el de Judas, el de Gregorio y el de Albano. Sobre el de Gregorio, concreta que es característico del occidente católico y de Polonia, y también es conocido entre los checos y, en tradición manuscrita, entre los rusos. Propp desglosa el argumento del mito de Edipo en unidades temáticas: la profecía, el matrimonio de los padres, el alejamiento del niño, la educación del niño, la partida, la esfinge, el parricidio y el matrimonio, la primera apoteosis de Edipo, la revelación y finalmente la segunda apoteosis de Edipo (que no se encuentra ya en el *Edipo, Rey* de Sófocles, sino en el *Edipo en Colono*). Aunque en muchas de estas unidades temáticas Edipo no coincide ni con el tema de Gregorio ni con Andrés, Judas y Albano, Propp no presta a este particular ningún interés. Sí que se fija en las variantes en algunos puntos. En primer lugar, el origen incestuoso inicial que es completamente ajeno a la trama de Edipo. O la forma del abandono: en la obra de Sófocles el niño es abandonado en un monte, y no en las aguas. Respecto a las variantes en los distintos puntos, Propp los interpreta como detalles de una importancia menor, puesto que la simbología es la misma, las pautas que sigue el héroe son similares. A modo de ejemplo, citamos su interpretación de los distintos modos en que el héroe descubre su condición de expósito:

La multiplicidad de motivos por los que el protagonista emprende su viaje, nos enseña sólo los *pretextos*, mientras que la verdadera razón hay que buscarla más allá de todo esto. La verdadera razón consiste en que *ha llegado el momento*, que la educación ha terminado y nuevas pruebas esperan al protagonista: se ha convertido en un hombre. Esta es la verdadera razón de su viaje²¹¹.

Según opina Elisabeth Archibald, en nuestra leyenda «the traditional parricide is omitted [...], perhaps to reduce Gregorius' guilt, or perhaps to focus attention on the incest; there is a doubling not only of the incest motif but also of the recognition scene»²¹². Efectivamente, aunque incesto y parricidio tienen en común la ignorancia de la

²⁰⁹ Archibald, 1989, pp. 2-3.

²¹⁰ Véase Propp, 1980, pp. 91-94.

²¹¹ Propp, 1980, p. 123.

²¹² Archibald, 2003, p. 113.

auténtica identidad, en el caso del parricidio aunque eliminásemos el parentesco se trataría de un asesinato. Aunque el parricida ignorase que a quien mata es su padre, se trata de un grave pecado cometido de forma consciente. Gregorio está manchado con un enorme pecado, pero es un pecado involuntario, y su voluntad solo está implicada en el acto de penitencia.

Rank afirma que sobre el modelo del mito de Edipo se elaboró toda una serie de leyendas cristianas, de las que serviría de paradigma la leyenda de Judas. Según él, la leyenda de Gregorio representa simplemente un tipo más complicado de este ciclo mítico. Por lo tanto, propone que la leyenda de Judas sería una adaptación cristiana del mito de Edipo y, alcanzada cierta fama por esta leyenda, surgió una serie de leyendas similares, en ocasiones mucho más complicadas, entre ellas la de Gregorio. Finalmente, relaciona con las anteriores la leyenda del *Livre des Rois* (del que hablaremos más adelante)²¹³.

Ohly también aboga por una mayor antigüedad de la leyenda de Judas:

The textual history of the two Lives makes it probable that the *Judas* is the earlier²¹⁴, and this is confirmed by the recognition that the *Gregorius* follows it in logical sequence: Gregorius is a recognisable antitype of Judas, the man who despaired. The Judas story may have sprung from that of Oedipus, which was rediscovered in the West some time before 1150. [...] Similarly, in the second half of the twelfth century the Gregorius story may have been a deliberate literary creation, the antitype or counter-story to that of Judas. Against Judas who despaired, it sets the portrait of a sinner who passes through the same trials, but repents: the elect as against the damned²¹⁵.

Continúa el mismo estudioso más adelante:

Even before 1200 Oedipus, Judas and Gregorius stood together —having appeared, doubtless, in that order. Antiquity, Old Testament, Age of Grace: Fate, predestination, election; tragedy, wasted life and legend: each depends on the others, influences the others, in a complex creative process which brings out the true characteristics of all of them. And between the ancient hero and the holy sinner stands Judas the unhappy²¹⁶.

²¹³ Véase Rank, 1981, pp. 29-30.

²¹⁴ Para su argumentación sobre la antigüedad de la leyenda de Judas, véase Ohly, 1992, pp. 163-164, nota 73.

²¹⁵ Ohly, 1992, p. 29.

²¹⁶ Ohly, 1992, pp. 33-34.

Elisabeth Archibald, sin embargo, no cree que la leyenda de Judas sea la primigenia. Según esta autora, la leyenda del papa Gregorio parece ser la más antigua de todas estas leyendas de santos incestuosos, y sirvió de fuente total o parcial a muchas de ellas. El más antiguo de los testimonios conocidos, del que hablaremos más adelante, es un texto francés de mediados del siglo XII.

Las leyendas de Gregorio y Judas parecen, en definitiva, estar muy relacionadas. Ya en una colección alemana de vidas de santos de mediados del siglo XV se incluyen ambas figuras en una pareja de contraste: el buen y el mal ejemplo²¹⁷.

6.2.4.1.1 LA LEYENDA DE JUDAS²¹⁸

Un ejemplo muy temprano y particularmente significativo (al menos en contraste con nuestra leyenda) del motivo incestuoso en las leyendas religiosas es el de la leyenda de Judas. Esta leyenda circuló por toda Europa, tanto en latín como en las lenguas vernáculas, desde el siglo XII (si no desde antes) en adelante, siendo ampliamente conocida. Quizás la versión más conocida de esta leyenda es la que reproduce Jacobo de la Vorágine en su *Legenda aurea*, como parte de la historia de San Matías, que reemplazó a Judas como apóstol.

He aquí un resumen de la misma: Judas fue abandonado nada más nacer por sus padres, a causa de un sueño profético. Lo acogió una familia real, pero cuando creció mató a su hermanastro y salió huyendo. Entró al servicio del gobernador de su patria (Pilatos) y, a petición de éste, entró a robar manzanas en el jardín de su verdadero padre. Sorprendido *in fraganti* por éste, le mató. Después, se casó con la viuda, es decir, con su propia madre. Tras averiguar su verdadera identidad, trató de expiar su culpa convirtiéndose en uno de los apóstoles de Cristo, pero, lejos de redimirse, acabó traicionando a su maestro.

En contraste con nuestra leyenda (cuyo propósito es ilustrar la infinita benevolencia divina para el contrito y las virtudes del arrepentimiento y la penitencia para expiar los pecados, por terribles que sean), el motivo del incesto, sumado al no menos terrible del

²¹⁷ *Der Heiligen Leben und Leiden, an der genennt Das Passional, I: Winterteil*, pp. 154-166.

²¹⁸ Para leer esta leyenda, véase Vorágine, *La leyenda dorada* (ed. 2005) y Foulché-Delbosc, 1916. Para una información más detallada sobre ella, véase el magno estudio de Baum, 1916, que incluye las versiones medievales (latinas y vernáculas) y las postmedievales, así como un exhaustivo análisis del problema del origen de esta leyenda. Véanse también Gillet, 1925; Reider, 1960; Martins, 1972; Gutiérrez Carbajo, 1993.

parricidio, presente en otras leyendas de santos, están claramente orientados a mostrar cómo Judas fue un villano incorregible. En los Evangelios, Judas se nos presenta como un personaje ambiguo, avaricioso y belicista, pero profundamente humano. En primer lugar, porque actuó no por su villanía, sino por culpa del diablo:

Entonces Satanás entró en Judas, llamado Iscariote, que era uno de los doce, y éste fue a tratar con los jefes de los sacerdotes y las autoridades del templo la manera de entregárselo²¹⁹.

En segundo lugar, porque luego se arrepintió de lo que había hecho:

Mientras tanto, Judas, el traidor, al ver que lo habían condenado, se arrepintió y devolvió las treinta monedas de plata a los jefes de los sacerdotes y los ancianos diciendo:

-He pecado entregando a un inocente.

Ellos replicaron:

-¿A nosotros qué? Allá tú.

Él arrojó en el templo las monedas, se marchó y se ahorcó²²⁰.

Sin embargo, desde los inicios del cristianismo, Judas será un personaje maldito, tratado como ladrón, objeto de bromas chocarreras e historias morbosas²²¹. Como explica Elisabeth Archibald, según la concepción católica medieval, quien había cometido el supremo pecado de traicionar a Cristo debía ser también culpable de otros muchos pecados horribles:

A man capable of the supreme sin of betraying Christ was obviously the sort of person who would have committed other appalling crimes, and in the twelfth century the worst crimes imaginable (in the context of didactic literature) were killing one's father and marrying one's mother, extreme transgressions of the fifth, sixth, and seventh commandments²²².

²¹⁹ Lc 22, 3-4.

²²⁰ Mt 27, 3-5.

²²¹ Incluso en los Hechos de los Apóstoles, al narrar el episodio de la elección de Matías, Pedro se permitió describir no sin un claro desprecio los detalles morbosos del suicidio de Judas: «Era uno de los nuestros y participaba de este ministerio. Pues bien, con el producto de su iniquidad, adquirió un campo, se tiró desde lo alto, reventó por medio, y se desparramaron todas sus entrañas. El hecho se divulgó por toda Jerusalén, de modo que el campo se llamó, en su propio dialecto, Hacéldama, es decir, campo de sangre» (Hch 1, 17-19).

²²² Archibald, 2003, pp. 108-109.

La leyenda de Judas presenta, especialmente en sus versiones más tempranas, muchos motivos temáticos paralelos al relato edípico²²³, lo que sugiere que probablemente se trate de una creación literaria (con plausibilidad por parte de un monje) en lugar de una derivación folklórica, puesto que la historia de Edipo no circulaba a nivel popular. Además, son numerosos los ecos de los textos bíblicos en la leyenda: la exposición al agua del niño, encontrado por la reina de Iscariote, recuerda a Moisés; el capricho de Pilatos por las manzanas, a las manzanas del árbol del Bien y el Mal; el asesinato del hortelano (y el de su hermano adoptivo), a la historia de Caín y Abel.

Pese a que Jesús le absuelve de sus pecados anteriores, Judas no puede escapar de su irrevocable destino.

6.2.4.1.2 OTRAS LEYENDAS

Según Elisabeth Archibald, la historia de Judas representa solo el primer escalón en la medievalización del tema del incesto, pues el incesto comenzaba a asociarse con diversos santos legendarios:

At the same time that Judas was credited with an incestuous marriage to his mother, the same sin was becoming increasingly associated with legendary saints and ecclesiastics in narratives which were more didactic and also more optimistic²²⁴.

La leyenda del papa Gregorio se incluye en este grupo, pero no es, ni mucho menos, la única. Las leyendas del “santo pecador”, cuya vida se transforma en modelo de santidad después de haber cometido uno o múltiples pecados terribles, eran muy del gusto del público medieval. En este sentido, fue muy frecuente que el terrible pecado de estos “santos pecadores” fuera el del incesto, no solo presente en la vida del santo, sino incluso a veces también cometido por sus padres en el momento de su concepción.

Elisabeth Archibald comenta la presencia de este “doble incesto” en las leyendas de santos medievales:

One of the most startling innovations of medieval writers is this double incest theme: intercourse between siblings or father and daughter who are well aware of their

²²³ El sueño del padre de Judas en que prevé que cuando su hijo crezca, le matará, la mutilación del niño antes de arrojarlo al agua, y las cicatrices fruto de dicha mutilación que servirán para el reconocimiento de Judas por parte de su madre, entre otros.

²²⁴ Archibald, 2003, p. 110.

relationship is followed by the exposure of their illegitimate son, who later quite innocently marries his unrecognized mother-aunt-sister (or, much less frequently, a mother and son who know their relationship produce a daughter who later marries her father-brother) [...]. Rank disapproved of this sensational use of double incest, and though these medieval stories “differ displeasingly from the naive antique traditions in their voluptuous and torrid fantasies”; he attributes these medieval fantasies to the fact that “the great repression of drives expressed in Christianity could be maintained only at the cost of a fantasy life pouring forth to the most voluptuous degree”. Other explanations seem more plausible. Not only does that double incest complicate the tangle of identities and relationships and add to the tension of the recognition scenes, but it also presents a uniquely horrible form of lust, a particularly heinous sin to be confessed, repented, and expiated²²⁵.

Efectivamente, cuanto mayor es el pecado, más admirable ha de ser la penitencia que lo expía. Como señala Ohly: «The real question is not how one gets into guilt but how one gets out of it»²²⁶.

En una leyenda ejemplar sobre el poder de la penitencia y de la misericordia divina, cuanto más escandaloso sea el pecado del que se quedará limpio, mayor será el impacto que causará en el pueblo, destinatario final de estas historias moralizantes. En palabras de Elisabeth Archibald:

The ability to deal with the guilt induced by such a sin and to avoid despair and damnation after such a lapse represents the extraordinary power of Christian faith and the infinite Grace of God. As a further encouragement to the faithful, the heroes of these hagiographic romances are not merely absolved of their sins, but usually end their days in the odour of sanctity as admired and authoritative figures in the Christian community, remarkable examples of the workings of divine grace. In the twelfth century a new type of hagiography emerged in which great emphasis is put on individual contrition and on confession and penance, and in stories the “péché monstrueux” (monstruous sin) is often mother-son incest²²⁷.

Una de estas leyendas de santos, que incluye los motivos de incesto y parricidio, y que, según Elisabeth Archibald, parece ser una combinación de la leyenda de Judas y la de Gregorio, es la de **San Andrés de Creta**. Archibald señala las similitudes de éste con Judas y Gregorio:

both children are of humble birth, both are predestined to commit parricide and incest, both commit violent crimes before fulfilling the prophecy, both discover their unwitting sins through mutual confession of mother and son, both are sent to a holy

²²⁵ Archibald, 2003, pp. 110-111.

²²⁶ Ohly, 1992, p. 5.

²²⁷ Archibald, 2003, p. 111.

man to be pardoned. Other parts of the story of Andreas are much more reminiscent of the *Gregorius*: the use of the name of an historical ecclesiastic (there really was a Bishop Andreas of Crete in the seventh century), the penances for both mother and son, their eventual reunion and absolution, and the key miraculously found in a fish. The two story patterns are neatly combined to emphasize both the characteristic violence and sinfulness of man in the extreme examples of mass rape, parricide, and incest, and also the value of Christian penance which leads to absolution and salvation. The prophecy is fulfilled, but this does not prelude a happy ending, in a Christian sense. The message is much the same as that of the *Gregorius*, but its content is more sensational, and the hero's path to redemption much more violent — parricide and the rape of three hundred nuns surely outweigh the taint of sibling incest! Again the spotlight is focused throughout on the male sinner: although the mother does leave her home to carry out her penance, the story does not recount her adventures, and her absolution is not rewarded by any special status²²⁸.

Otra leyenda de santo que repite los motivos de parricidio e incesto es la de **San Albano**, que data del siglo XIII. Respecto a esta leyenda comenta Elisabeth Archibald:

Here there is no ominous prophecy, as in the stories of Judas or Andreas; the parricide is an act of righteous anger by a reformed sinner who sees his parents slipping back into their previous sin. Even if not wholly defensible, it seems much less criminal.

Like the *Gregorius*, the legend of Albanus is an *exemplum* of the value of confession and penance, and the hard road to grace: like Gregorius, Albanus achieves sanctity at the end, and posthumously demonstrates healing powers [...]. This time the father survives almost to the end of the story; his shameful seduction of his own daughter, his failure to reform his ways, and his subsequent death at the hands of his own son serve to emphasize the weakness of the flesh and the difficulty of eradicating human sinfulness, as well as the writer's total rejection of incest. The author of this Latin prose life gives his characters few speeches and little individuality, but often comments himself in strict moral terms²²⁹.

Otra leyenda que reproduce este motivo, aparentemente basada en un hecho real²³⁰, es la **leyenda de Vergogna**²³¹. Comenta Archibald respecto a esta leyenda:

The initial father-daughter incest looks back to Albanus; the rescue of the beleaguered mother and the role of the Pope recalls Gregorius, and as in the *Gregorius* the hero's father fades from the story early (both die in the Holy Land),

²²⁸ Archibald, 2003, p. 120.

²²⁹ Archibald, 2003, pp. 121-122.

²³⁰ Archibald, 2003, p. 123.

²³¹ Véase *La leggenda di Vergogna*, ed. 1992.

leaving mother and son to their spiritually happy ending. No rigorous penance is demanded here; it is enough that they acknowledge their shame by confessing²³².

6.2.4.2 ADAPTACIÓN DEL *LIVRE DES ROIS*

Según una hipótesis de Sparnaay²³³, la leyenda francesa de Gregorio estaría inspirada en parte por una de las historias contenidas en el *Livre des Rois*, composición del poeta persa Ferdousi (siglos X-XI). En concreto, la historia de Darab²³⁴. Respecto a esta hipótesis comenta Geschière:

Sparnaay, qui s'inspire d'une suggestion de BURDACH, n'a pas réussi à emporter par son hypothèse la conviction de tout le monde. Son hypothèse n'est toutefois pas impossible, mais il faudrait dire d'autre part que le poète français a su adapter l'histoire si bien à la vie de la société de son époque que les éléments persans, s'il y en a, ne font pas figure de corps étrangers²³⁵.

Efectivamente, nos parece muy poco probable, siguiendo a Geschière, que nuestra leyenda sea una adaptación de un relato persa y, sin embargo, no encontremos en ella ningún rasgo que nos indique su origen extranjero.

Alexander Haggerty Krappe también pone serias objeciones a esta teoría, basándose en las diferencias de planteamiento de ambos relatos:

A en croire Firdousi, c'est l'ambition qui aurait poussé Homai à se défaire de son enfant: elle ne désire pas céder le trône à son fils, mais préfère régner elle-même. Cette raison est plutôt étrange, puisque de toute façon elle serait restée régente pendant toute la minorité de son fils. Il est également étrange que plus tard, lors de la réapparition de Dârâb, elle lui cède le trône sans murmure. Est-elle devenue moins ambitieuse avec l'âge? L'ambition de la reine fait donc l'effet d'un motif de seconde main, qui a pris la place d'un motif original supprimé pour quelque raison inconnue. En comparant ce récit persan avec la légende de saint Grégoire, on voit de suite ce qui c'est passé. Dans cette dernière, on se défait d'un enfant né d'un inceste, chose d'ailleurs très naturelle. Par malheur, ce motif, très plausible en Occident et en Grèce, devenait inutile, voire incompréhensible, dans un récit persan, le mazdéisme ne connaissant pas de mariages "incestueux". Il fallut donc supprimer ce motif, pour

²³² Archibald, 2003, p. 123.

²³³ Sparnaay, 1933, pp. 154-158.

²³⁴ Véase Firdousi, *Le livre des Rois*, vol. V, pp. 16-47. Para profundizar sobre esta obra, véase el prefacio general realizado por M. Jules Mohl, en el vol. I de esta misma obra, pp. III-LXXXVII. Véase además Frilley, 1950.

²³⁵ Geschière, 1968, p. 749.

en imaginer un autre qui expliquât l'action de la reine. Nous venons de voir que les conteurs persans, auxquelles Firdousi a emprunté son épisode, ne s'y sont pas pris très habilement. Autant dire que notre légende n'est pas d'origine iranienne²³⁶.

En el relato persa, ni siquiera tiene lugar el segundo incesto: la anagnórisis es inmediata cuando se reencuentran madre e hijo. Krappe desarrolla este punto:

Dans le récit persan il ne s'agit pas d'une union entre frère et sœur, mais entre père et fille. Mais il est à noter que la nature exacte du premier inceste est de toute façon sans conséquence pour le reste du récit [...]. Ce qui peut-être plus sérieux, c'est que, dans le récit de Firdousi, le jeune Dârâb n'épouse pas sa mère: la reconnaissance se fait à temps; Homaï, toute ambitieuse qu'elle est, cède le trône à son fils, alors que les lois de sa religion non seulement ne lui auraient pas fait un crime, mais l'auraient hautement louée de contracter une telle union. L'énigme s'explique assez facilement. Firdousi avait de fort bonnes raisons pour ne pas accumuler les incestes: il écrivait son grand poème sous le nez des imams mahométans qui n'entendaient pas plaisanterie là-dessus. On sait que la nouvelle religion avait en horreur les mariages "incestueux" tolérés ou même recommandés par la religion de Zoroastre. Ensuite, le poète n'était pas libre de faire épouser Homaï par Dârâb²³⁷.

Elstein hace notar que, en lugar de ser el poema persa el origen de esta tradición, sería más bien descendiente de las versiones copta y aramea (de las que hablaremos en el apartado siguiente), al igual que la leyenda de Gregorio:

The Coptic and Aramaic versions [...] are the oldest known renditions, and they are the basis of Ferdowsi's *Story of Darab* from the early 11th century. Ferdowsi, however, does not tell the story of the second case of incest (of mother and son) for two reasons: (1) in order not to contradict the tradition of the *Alexander* legend according to which his father was Persian and his mother, Greek; (2) Muslim tradition took a grave stand toward incest, and Ferdowsi could therefore not emphasize such relations by mentioning two cases in one story²³⁸.

6.2.4.3 ORIGEN GRECOBIZANTINO

Como comentábamos anteriormente, Alexander Haggerty Krappe es el principal detractor de la teoría de Sparnaay. Este estudioso propone dos relatos, un cuento sirio, en un documento nestoriano, y otro copto²³⁹, para argumentar que el origen de la leyenda

²³⁶ Krappe, 1936, pp. 166-167.

²³⁷ Krappe, 1936, p. 167.

²³⁸ Elstein, 1986, p. 197.

²³⁹ Para un resumen de ambos relatos véase Elstein, 1986, p. 209.

está en un arquetipo griego del que derivarían tanto estos cuentos como el relato del *Livre des rois* y la versión occidental del santo Gregorio.

Versión copta: La historia del rey Armenios²⁴⁰. Se trata de la misma historia de la leyenda del papa Gregorio, con todo tipo de detalles, exceptuando la concreción de la ubicación (el futuro papa es en este caso nieto de Armenios, rey de Tarso) y la ausencia de nombre del protagonista. Según Van der Lee²⁴¹, la historia se remonta a la tradición copta entre el siglo IV y el VII, y fue llevada a Francia en el siglo VIII.

Versión siria: Leyenda de Alexander y Helena, siglo VII²⁴². La historia está escrita en sirio, lengua de la iglesia Nestoriana que cristianizó Bizancio en el siglo V. Lidzbarsky²⁴³ y Krappe²⁴⁴ opinan que su origen fue grecobizantino. Van der Lee²⁴⁵ opina que, dado que la mayor parte de las traducciones del griego al sirio tienen lugar durante el reinado de Omar al-Khatib (segunda mitad del siglo VII), probablemente esta versión sea originaria de aquel periodo.

Comenta Haggerty Krappe respecto a estos dos relatos cómo estos textos tienen tantos elementos en común con la leyenda del papa Gregorio (incluso elementos muy secundarios), que es innegable que todos han de remontarse en algún momento a un arquetipo común, posiblemente griego:

Ce texte copte et le texte syrien précité se ressemblent jusque dans des détails décidément secondaires, tels que l'inscription des tablettes: le père de cet enfant est son oncle, sa mère est sa tante. On ne saurait donc douter que les deux ne soient dérivés d'un archétype commun, sans doute quelque texte religieux grec. Il est également certain que ce texte est aussi l'archétype de la légende occidentale ou bien qu'il lui est étroitement apparenté. Antérieur à l'avènement de l'islamisme, donc remontant au VI^e ou même au Ve siècle de l'ère chrétienne, il précède de quelque cinq siècles au moins l'apparition de la légende du pape Grégoire en occident. Autant dire que cette dernière est dérivée de quelque texte byzantin perdu mais conservé dans une version araméenne et une copte. Il est au moins assez probable

²⁴⁰ Amélineau, 1881, vol. I, pp. 165, 173-189.

²⁴¹ Van der Lee, 1969a.

²⁴² Véase Lidzbarsky, 1886.

²⁴³ Lidzbarsky, 1886, p. 56.

²⁴⁴ Krappe, 1935.

²⁴⁵ Van der Lee, 1969a, pp. 128-130.

que l'épisode de Homai et de son fils Dârâb, raconté par Firdousi dans son *Livre des Rois*, est lui aussi dérivé, indirectement d'un texte grec pareil²⁴⁶.

Efectivamente, la semejanza es innegable, tanta que sería imposible sostener que fuese una simple difusión folclórica la que transmitiese la historia desde el arquetipo griego hasta Francia. Según Krappe, la transmisión fue probablemente a través de una traducción deliberada del texto griego, probablemente al latín:

La ressemblance de la légende du pape Grégoire d'un côté, des versions syrienne et copte de l'autre est tellement grande qu'il est impossible de l'attribuer à une simple diffusion folklorique de la légende grecque: il s'agit plutôt d'une traduction consciente et délibérée du grec, sans doute en latin, quoique cette première version latine, modèle du poème français, ne soit pas venue jusqu'à nous. Le rôle joué, dans la légende, par les moines et leur supérieur ne laisse pas subsister de doute: il s'agit bien d'un travail monacal. S'il en est ainsi, nous dira-t-on, ne devrait-on pas croire que le texte grec, quoique perdu (comme d'ailleurs la première version latine), a dû jouir d'une certaine popularité et que par conséquent il aurait dû laisser des traces dans le folklore grec et slave, comme la traduction latine a laissé des traces très nombreuses dans le folklore de l'Europe méridionale et occidentale? Cette conjecture est pleinement confirmée par les faits²⁴⁷.

A. Van der Lee²⁴⁸ concluye, pues, que la leyenda es de origen grecobizantino. Igualmente, plantea que el texto de la *Gesta Romanorum* (de la que habitualmente se dice que deriva del texto francés en octosílabos), así como las otras variantes en prosa, tanto orientales como occidentales, pertenecen a una tradición diferente a aquella representada por el *Grégoire* francés y el *Gregorius* de Hartmann.

La leyenda, de origen cristiano, nacida en el mundo grecobizantino, hacia el siglo VI-VII como muy tarde, ha tomado, a juicio de Van der Lee, ciertos elementos de la historia de Edipo. Krappe comenta este punto:

Quelle en est l'origine? Le fait même que la légende est apparemment grecque rendrait probable l'influence de l'ancienne légende du roi Oedipe. Par malheur, les deux n'ont en commun qu'un seul motif, le mariage incestueux entre la mère et le fils. Il vaut donc mieux ne pas trop insister sur cette ressemblance probablement fortuite, d'autant que l'influence puissante du mythe classique sur la littérature

²⁴⁶ Krappe, 1936, pp. 170-171.

²⁴⁷ Krappe, 1936, p. 171.

²⁴⁸ Van der Lee, 1969a y 1969b.

médiévale n'en est pas moins certaine: il y a en effet des légendes byzantines et slaves formées sans aucun doute d'après l'ancien modèle²⁴⁹.

Según Van der Lee²⁵⁰, la leyenda grecobizantina pudo ser obra de misioneros nestorianos trabajando entre antiguos adeptos a la religión de Zoroastro convertidos al cristianismo. El matrimonio entre parientes estaba entonces muy extendido en los países orientales, y era más que probable que muchos de estos nuevos cristianos hubiesen nacido de una unión incestuosa, o incluso la formasen ellos mismos. Con leyendas como ésta, la Iglesia pretendía remarcar que el incesto es sin duda un pecado muy reprobable, pero que no constituía necesariamente un obstáculo insuperable para la salvación del alma. Tras su llegada a la Galia, posiblemente se utilizó para aderezar los sermones, quizá en una colección de *exemplos* análoga a las *Gesta Romanorum*. El poeta tomaría esto como fuente para una canción de santo, no sin adecuarla hábilmente a los gustos de su época.

Krappe explica este choque moral entre el Oriente Próximo y el cristianismo que trata de imponerse allí, que hace necesaria la creación de esta leyenda:

Il faisait une propagande active dans le Proche Orient. Or, les peuples orientaux lorsqu'il n'étaient pas sémites avaient, au sujet des mariages entre proches parents des idées diamétralement opposées à celles de la morale chrétienne [...]. Les églises chrétiennes qui entreprenaient la conversion de ces peuples, notamment le Nestorianisme, se trouvaient donc en face d'un problème formidable. Les nouveaux-convertis allaient-ils être damnés pour avoir contracté, avant leur conversion, des unions incestueuses? Allaient-ils être damnés pour être des fils et des filles nés d'unions pareilles? Les missionnaires nestoriens étaient certainement assez malins pour savoir qu'en répondant affirmativement à ces questions angoissantes, ils couraient grand risque de s'aliéner les esprits. D'autre part, ils sentaient très bien qu'il était tout aussi malaisé d'y répondre négativement, de peur d'encourager l'ancienne coutume. Ils s'en tiraient en disant que l'inceste était en effet un péché mortel mais tout de même expiable; à l'appui de cette thèse ils citaient un conte édifiant, pour mettre en lumière l'effet tout-puissant du repentir, de la pénitence: la légende de saint Grégoire... Bien entendu, fort peu de Persans et d'Arméniens nouvellement convertis se seraient déclarés prêts à expier leur faute par une pénitence aussi éclatante que celle de Grégoire, mais ils savaient aussi que Grégoire était un saint, que n'est pas saint qui veut et qu'après tout l'Église avait à sa disposition quantité de moyens pour trouver un accommodement avec le Ciel...²⁵¹.

²⁴⁹ Krappe, 1936, pp. 175-176.

²⁵⁰ Van der Lee, 1969b.

²⁵¹ Krappe, 1936, pp. 176-177.

Paloma Gracia señala una intencionalidad subyacente en este tipo de adoctrinamiento moral:

[...] tras la ofensiva por acabar con las uniones en que hubiera vínculos de parentesco, aun siendo remotos, se hallaba la voluntad de la Iglesia de extender su dominio a todas las relaciones sociales. La incorporación del incesto a las leyendas de grandes personajes parece coincidir con la adopción por parte de la Iglesia de esta postura, destinada, sobre todo, a intervenir en los matrimonios de nobles y reyes, intervención firme especialmente en el tema del incesto²⁵².

Sea cual sea el motivo, según Paloma Gracia, «la cuestión esencial es que la Edad Media vivió una auténtica obsesión hacia el que en esa época fue considerado el más abominable de los pecados sexuales»²⁵³.

6.2.5 ¿Y la roca?

Hemos desarrollado en los apartados anteriores las diversas teorías acerca del origen de la leyenda del papa Gregorio. Sin embargo, todas las fuentes propuestas por los diversos sectores de la crítica hacen referencia a la primera parte de la leyenda, esto es, hasta el descubrimiento del segundo incesto. No podíamos, sin embargo, dejar de reseñar brevemente el origen de la segunda parte de la leyenda —la penitencia en la roca en medio del mar—. En este caso no se ha abierto ninguna polémica similar a la de la primera parte de la leyenda. Ohly propone como fuente la *Navigatio Sancti Brendani*:

There is no penance in the *Life of Judas* to compare with Gregorius' penance upon the sea-crag. But Gregorius' penance upon an island in the sea was recorded independently of the *Vita*, and two hundred years earlier than the *Life of Judas*, in the *Navigatio Sancti Brendani*, the story of the Irish saint's journey to the Otherworld. This was one of the most popular of medieval legends: it circulated throughout Europe in a hundred different versions²⁵⁴.

Los demás autores o bien apoyan esta tesis o no se pronuncian al respecto.

²⁵² Gracia, 1991, p. 62.

²⁵³ Gracia, 1991, p. 64.

²⁵⁴ Ohly, 1992, p. 49.

6.2.6 Conclusiones

Desde nuestro punto de vista, es la hipótesis del origen grecobizantino la más sólida entre todas las propuestas. La influencia de la literatura popular, aunque es indudable, no excluye la presencia de un autor culto que construyese nuestra leyenda. Una base histórica ha sido totalmente descartada: el Gregorio de nuestra leyenda poco o nada tiene que ver con los Gregorios históricos que han sido propuestos. Como argumentábamos en el correspondiente apartado, la atribución a los diversos papas es probablemente posterior a la composición de la leyenda, y es posible que sea una consecuencia de la gran popularidad de la misma. En cuanto a las fuentes cultas, parece más plausible, como decíamos, la hipótesis del origen grecobizantino, fundamentada en la presencia de los cuentos copto y arameo, de enorme similitud con la leyenda de Gregorio, aunque con ausencia de nombres de personajes. Los misioneros nestorianos que —según postula Van der Lee— pudieron componer el relato materia de nuestra investigación, bien pudieron estar influidos por la lectura de textos clásicos —Edipo—, si bien, como hemos ilustrado, la influencia, si existe, es francamente leve.

CAPÍTULO 7:

ANÁLISIS DE LA LEYENDA

7.1 LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

El relato se organiza en torno a una localización geográfica de valor más simbólico que real, que se divide en cuatro polos. Por una parte, Aquitania, el reino de los padres de Gregorio. Por otra, un lugar de límites más difuminados, donde Gregorio vive y crece desde que lo encuentran en el cofre hasta que descubre su auténtica identidad. En tercer lugar, la isla o roca que se encuentra en medio del mar, donde Gregorio realiza su sobrehumana penitencia. Finalmente, Roma, lugar para el que no es necesaria más definición que su propio nombre.

Anita Guerreau-Jalabert dedica sendos párrafos a definir estas cuatro localizaciones. En primer lugar, Aquitania es definida como un territorio laico, cortesano:

[...]l'Aquitaine est marquée par la prépondérance des éléments laïcs et tout particulièrement aristocratiques; les rapports chevaleresques et vassaliques jouent effectivement un rôle important [...]. L'élément religieux explicite y est représenté de façon extrêmement ténue, par de rares et très succinctes allusions [...]. L'Aquitaine est en définitive une terre sans clercs²⁵⁵.

Por otra parte, la tierra donde Gregorio es criado y educado se caracteriza por la preponderancia de los elementos religiosos:

A l'inverse, le pays sans nom est défini par la prédominance d'éléments chrétiens: l'épisode est dominé par la présence de l'abbaye, de son abbé, des moines, par l'éducation savante (et donc cléricale) donnée à l'enfant, par l'exaltation des valeurs morales chrétiennes. Les laïcs y sont de basse extraction et soumis à l'autorité ecclésiastique. Enfin, c'est une terre de pêcheurs, qui produisent la nourriture des clercs, le poisson²⁵⁶.

En tercer lugar, la roca en medio del mar, que se caracteriza por el aislamiento total, la ausencia de marcas sociales y religiosas, de modo que se favorece una relación directa del penitente con Dios:

L'île diffère des deux espaces précédents en se caractérisant par l'absence de tout rapport social et de toute marque culturelle (pas de nourriture, pas de vêtements, pas

²⁵⁵ Guerreau-Jalabert, 1987, p. 25.

²⁵⁶ Guerreau-Jalabert, 1987, pp. 25-26.

de soins physiques, absence des tablettes). Isolé sur son rocher, Grégoire n'entretient qu'un rapport direct avec Dieu²⁵⁷.

Finalmente, Roma es el símbolo —no solo en este texto— de la Iglesia como institución:

L'épisode romain [...] est marqué par la domination de l'Église instituée et s'oppose ainsi aux trois autres pôles, l'un laïc, l'autre symbolisant l'élément régulier de l'institution ecclésiastique, le troisième étant dénué de toute forme d'institution²⁵⁸.

Guerreau-Jalabert hace notar un quinto polo, que sirve de nexo para los otros cuatro: el agua.

Ces différents pôles sont à la fois fortement séparés et étroitement reliés par un élément dont la valeur symbolique nous paraît essentielle; la mer, sur laquelle Grégoire effectue diverses navigations, qui ont lieu dans des conditions et à des moments différents, mais qui soulignent toujours, à notre sens, les grandes articulations du récit. Du reste, la "terre sans nom" peut aussi être définie comme la "terre au-delà de l'eau", cependant que le rocher est un morceau de terre parfaitement isolé (et en partie immergé) au milieu de l'eau et sur lequel Grégoire ne survit qu'en consommant un peu d'eau de pluie²⁵⁹.

Es a través del agua como Gregorio transita de Aquitania a la tierra donde se cría, de ahí nuevamente a Aquitania, de su reino a la roca en medio del mar (donde sobrevive bebiendo el agua de la lluvia que se acumula en un hueco de la roca) y, finalmente, de la roca a Roma para convertirse en papa. Funciona simbólicamente como rito de paso de un estado a otro.

Les navigations de Grégoire reçoivent un sens de cette valeur de l'eau: la première, laissée à la volonté divine, fait passer l'enfant du monde de la parenté réelle à celui de la parenté artificielle (pays sans nom, situé au-delà de l'eau, figurant différentes formes de la parenté artificielle); cette première navigation peut être considérée comme une préfiguration du baptême qui la suit immédiatement. C'est la rupture d'un lien et parenté artificielle (l'adoption) qui entraîne le traversée inverse: elle a lieu sur le même navire, mais se trouve plutôt placée sous le patronage du diable; elle aboutit, très logiquement, pourrait-on dire, à une seconde réalisation de la parenté réelle dans le monde chevaleresque, réalisation tout aussi catastrophique que la première, puisqu'elle aboutit à un second inceste [...]. La troisième navigation de Grégoire le conduit au milieu de la mer, l'arrachant en quelque sorte à toute forme de rapport social, mais aussi à tout espace et à tout temps socialement définis. Cette

²⁵⁷ Guerreau-Jalabert, 1987, p. 26.

²⁵⁸ Guerreau-Jalabert, 1987, p. 26

²⁵⁹ Guerreau-Jalabert, 1987, p. 25.

sortie absolue lui permet de réaliser complètement l'union spirituelle avec Dieu et le qualifie donc comme saint. La redécouverte de la clé (symbole de saint Pierre) dans le ventre du poisson (symbole du Christ) renforce l'évidence de l'élection de Grégoire au trône pontifical²⁶⁰.

En cierto modo, el agua no es sino el símbolo de la voluntad de Dios: «La ley del azar o de la casualidad, que gobierna el tiempo de la aventura, se sustituye en la hagiografía aventurera por la voluntad divina»²⁶¹. Efectivamente, cuando el niño Gregorio es abandonado en las aguas se desvincula de su trágico origen; el destino del niño se deja en manos de Dios, y el relato nos muestra cómo el cofre llegó sin ningún contratiempo a la tierra donde fue recogido. Cuando, ya adulto, Gregorio se embarca para salir de la tierra que hasta el momento reconocía como propia, es una tormenta la que lo lleva al reino materno: una nueva demostración de la voluntad divina. Cuando Gregorio escoge la roca en el mar para realizar su asombrosa penitencia, arroja la llave de sus cadenas al agua, observando que si algún día esa llave reaparece será que sus pecados están limpios: una nueva referencia a la voluntad divina. Finalmente, el viaje a Roma sirve como rito de paso del Gregorio penitente —que no ha comido y apenas bebido, y está casi animalizado— al Gregorio papa.

7.2 PERSONAJES PRINCIPALES

7.2.1 Gregorio

Gregorio aparece caracterizado a modo de héroe mítico, con una serie de características que fácilmente se identifican con el héroe clásico. Estas características han sido definidas en diversas ocasiones.

Según Lord Raglan, el héroe cumple normalmente un patrón en toda su trayectoria, con ciertos puntos coincidentes:

- (1) The hero's mother is a royal virgin;
- (2) His father is a king, and

²⁶⁰ Guerreau-Jalabert, 1987, p. 28.

²⁶¹ Lozano Renieblas, 2000, p. 162.

- (3) Often a near relative of his mother, but
- (4) The circumstances of his conception are unusual, and
- (5) He is also reputed to be son of a god.
- (6) At birth an attempt is made, usually by his father or his maternal grandfather, to kill him, but
- (7) He is spirited away, and
- (8) Reared by foster-parents in a far country.
- (9) We are told nothing of his childhood, but
- (10) On reaching manhood he returns or goes to his future kingdom.
- (11) After a victory over the king and/or a giant, dragon, or wild beast,
- (12) He marries a princess, often the daughter of his predecessor, and
- (13) Becomes king.
- (14) For a time he reigns uneventfully, and
- (15) Prescribes laws, but
- (16) Later he loses favour with the gods and/or his subjects, and
- (17) Is driven from the throne and city, after which
- (18) He meets with a mysterious death,
- (19) Often at the top of a hill.
- (20) His children, if any, do not succeed him.
- (21) His body is not buried, but nevertheless
- (22) He has one or more holy sepulchres²⁶².

Rank también expone en 1909 un patrón para la vida del héroe:

El héroe desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres, a causa de la prohibición externa u otros obstáculos. Durante la preñez, o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro al padre o a su representante. Por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente. Luego es recogido y salvado por animales o gente humilde (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición. Una vez transcurrida la infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable; y luego, por un lado, se venga de su padre, y por el otro, obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden²⁶³.

Alan Dundes elabora en 1965 un estado de la cuestión²⁶⁴, exponiendo brevemente las aportaciones de otros estudios similares, y en todos ellos el resultado de la aplicación de la historia de Gregorio al patrón base da un elevado número de coincidencias.

Quizás el que más se adecua a la historia de Gregorio es el del folklorista Jan de Vries²⁶⁵. Dicho autor propone diez fases en las vidas tradicionales de los héroes, aunque,

²⁶² Raglan, 2003, pp. 174-175.

²⁶³ Rank, 1981, pp. 79-80.

²⁶⁴ Véanse sus palabras preliminares en la reimpresión de «The hero of Tradition» (Raglan, 1965, pp. 142-144).

como en casos anteriores, no han de cumplirse necesariamente todas: 1) una concepción anormal; 2) nacimiento extraordinario; 3) una juventud difícil o amenazada; 4) educación donde el héroe demuestra su precocidad o su retraso sorprendente; 5) frecuente adquisición de la invulnerabilidad; 6) el combate contra el monstruo; 7) conquista de una joven dama (con frecuencia nupcias de tipo real); 8) el viaje al Otro Mundo; 9) venganza de un héroe desterrado en su juventud; 10) muerte milagrosa.

Aplicamos este esquema a la vida de Gregorio:

- 1) La concepción de Gregorio tiene lugar a través del incesto entre dos hermanos y con la intervención de un personaje sobrenatural (el demonio).
- 2) El nacimiento de Gregorio se realiza en secreto, y su madre manifiesta un vigor extraordinario tras el parto, insistiendo en que sea abandonado en las aguas cercanas y ocupándose ella misma de gran parte de los detalles de este abandono.
- 3) La juventud de Gregorio se desarrolla en una familia humilde, con muchos hermanos, y Gregorio se convierte en el blanco de las envidias de sus hermanos adoptivos.
- 4) Gregorio demuestra un evidente talento, de modo que pronto supera a sus propios maestros.
- 5) No hay un episodio claro en que se demuestre una adquisición de invulnerabilidad por parte de Gregorio. No obstante, todas las versiones de la leyenda dejan claro, en mayor o menor medida, que Gregorio está protegido por el designio divino: sobrevive en la barquilla cuando apenas era un recién nacido, posteriormente a una grave tormenta en el mar, a una dura batalla y a diecisiete años a la intemperie y con escasez de alimento.
- 6) En este caso, el monstruo no es otro que el malvado pretendiente de la princesa. Destáquese que en *Lucistela* su monstruosidad se exagera por su condición de luterano.
- 7) Gregorio se casa con una princesa, su madre.
- 8) La penitencia en la roca podría considerarse un viaje al Otro Mundo. Cuando Gregorio es hallado tras diecisiete años aislado, tiene apariencia de bestia.

²⁶⁵ En diversos trabajos. Citamos a partir de la exposición resumida que de sus conclusiones hace Chênerie (1986).

9) Aunque estrictamente Gregorio no venga a ningún héroe, sí redime a su propia madre, que era una pecadora que no había pecado conscientemente, y vivía sin limpiar su pecado desde su juventud.

10) Marie-Luce Chênerie especifica: «Pas de mort mais un succès glorieux»²⁶⁶. Efectivamente, en general la leyenda no concluye con la muerte del protagonista, sino con su glorioso ascenso al papado (el mayor honor posible para un católico) y la redención de todos sus pecados y los de su madre.

7.2.2 Madre, tía y esposa

Pese a su notable importancia en el desarrollo argumental de la leyenda, el personaje de la madre de Gregorio —que es, como reza el título de este apartado, a su vez madre, tía y esposa— pasa a menudo desapercibido. Generalmente, se asume que el personaje de la madre permanece en un discreto segundo plano para evitar que pudiese restar importancia al que es el centro de nuestra narración, san Gregorio:

It seems to be assumed that there can only be one Holy Sinner in the story. The focus is on the adventures, reactions, and penance of Gregorius, rather than of his unnamed mother, though she is the one who commits incest twice over; we are told briefly of her good works but never see her in action, and at the end she is overshadowed by her son the Pope²⁶⁷.

Hartmann introduciría en su *Gregorius*²⁶⁸ muchos más matices en el personaje de esta dama, por el que sentía considerable simpatía, como explica ampliamente Elisabeth Archibald:

It is striking that Hartmann shows considerable sympathy for the young girl raped by her brother; he describes her hesitating between bringing dishonour on her brother by calling for help or sinning with him, an impossible choice between shame and guilt in which vicarious shame wins. But she is not shown simply as a victim of rape; though incest is clearly unacceptable, it is not presented as something which only subhuman barbarians do, nor is it simply a matter of violent sex. Once the affair has begun, Hartmann seems to have no difficulty in imagining that the siblings really do love each other (like Canace and Macareus) in spite of the horror of the situation. When the brother leaves for the Holy Land, both he and his sister are devastated.

²⁶⁶ Chênerie, 1986, p. 69.

²⁶⁷ Archibald, 2003, p. 116.

²⁶⁸ Versión sobre la que profundizaremos en capítulos posteriores.

When the infant Gregorius is exposed at sea, the poet apologizes for his inability to describe adequately the mother's grief, which he characterizes as triple: she grieves for her sin with her brother and her parting from him, for her frail state after childbirth, and for the exposure of her child. [...] The mother's meeting years later with her unrecognized son and her growing feeling for him are also sympathetically described. Hartmann explains at some length that it is the practical arguments of the baron which persuade her to marry Gregorius [...], but they do love each other greatly. Considerable space is given to her anxiety at the news at her lord's secret sorrow, and her horror at the revelation of his origins [...]. The devil is given some credit for the attraction between mother and son, and for the lady's decision to marry; and when the tablet reveals the dreadful truth, she laments that God has allowed the devil to trap her yet again²⁶⁹.

Prosigue, más adelante, la misma autora, explicando cómo, pese a esta atención y simpatía que manifiesta Hartmann por la madre de Gregorio, la historia se enfoca principalmente en éste, en detrimento de aquella:

In some exemplary narratives involving double incest (both inter- and intra-generational), sibling incest is used as the curtain-raiser, and can be treated quite sympathetically. In the story of Gregorius, for instance, Hartmann gives considerable attention to the mutual devotion of the orphaned siblings, the real love which grows between them once the reluctant sister has submitted to her brother's incestuous desire, and their panic over her pregnancy [...]. Once Gregorius is born, however, the sibling plot is no longer interesting or relevant. The brother dies almost immediately, and although the sister grieves for him, it is her subsequent relationship with her son that dominates the story. Her loves and losses are only a minor part of the plot; although she is allowed to reappear at the end to seek absolution for her sins from her son the Pope, her narrative is summarized briefly in indirect speech. She has no name; the focus is squarely on Gregorius and his extraordinary destiny²⁷⁰.

Ciertamente, aunque Hartmann profundiza mucho en el personaje de la dama, aportándole unos matices —en particular, una mayor caracterización psicológica y un acercamiento a un complejo y delicado mundo de emociones, lo cual nos revela a Hartmann como gran conocedor de la psicología femenina— que estaban ausentes en las versiones precedentes (y lo estarán en la mayoría de las posteriores), dicha dama juega únicamente un determinado papel en la historia de Gregorio; aunque los matices incorporados por Hartmann enriquecen la obra y le aportan verosimilitud, el texto está siempre focalizado en Gregorio y, cuando la madre no participa directamente en la historia, aparece también desdibujada. Sin ánimo de ser redundantes, no podemos sino

²⁶⁹ Archibald, 2003, pp. 117-118.

²⁷⁰ Archibald, 2003, pp. 194-195.

repetir la última frase de la pasada cita, que nos parece reveladora: «She has no name, the focus is squarely on Gregorius and his extraordinary destiny».

Muy llamativo a este respecto nos parece el caso de *Lucistela*. El desconocido autor de nuestra comedia, bastante rudimentaria en la caracterización de algunos de los personajes y con tendencia a los personajes planos, pone mucho énfasis en la caracterización de esta joven princesa, que por su presencia dramática se revela como protagonista de la comedia (aunque comparta este protagonismo, por supuesto, con Gregorio, que, pese a tener una menor presencia escénica en la comedia, es el protagonista de la trama argumental, y su menor presencia se justifica porque la historia se remonta a la peripecia que precedió a su nacimiento).

Lucistela se nos presenta como un personaje positivo pero condenado a vivir en un mundo de hombres y, aunque observamos en ella un carácter, fortaleza e intuición fuera de lo común, asume a menudo su rol social acatando la voluntad de los hombres encargados de velar por su honor. Primero, de su padre, que la dejó a cargo de su hermano, a quien encomendó darle estado matrimonial acorde a su condición. En las *Gesta Romanorum*²⁷¹ se indicaba cómo el rey se lamentaba, en su lecho de muerte, de no haber casado a su hija, y en la literatura crítica en torno a la leyenda es frecuente la interpretación de que éste se había despreocupado en vida de su única labor como tutor de su hija: buscarle un matrimonio honorable; en lugar de ello la dejó a cargo de un hermano que acabaría violándola. En *Lucistela* no se explicita esta responsabilidad de forma tan clara, mas, en el lírico monólogo en que Lucistela se lamenta de su situación, ésta exclama:

Oh, padre, ¡si supieras
el daño que hacías en dejar juntos
a dos que bestias fieras
son propios los trasuntos,
en el carnal pecado ya difuntos!
[...]
Si, padre, me dejaras
en parte que este hermano jamás viera,
si dél no confiaras,
jamás no cometiera

²⁷¹ Testimonio del que también hablaremos en los capítulos siguientes, y en el que, como veremos, se inspira, en nuestra opinión, la comedia *Lucistela*.

pecado contra Dios ni tal hiciera²⁷²,

de donde se deduce que, si bien no existía dolo, Lucistela culpa, en parte, de su desgracia a las disposiciones de su padre. En segundo lugar, está sometida a su hermano, que siente un amor deshonesto por ella y no duda en llevarlo a término pese a los intentos de la pobre princesa de conservar su honestidad, y que, una vez descubierto el embarazo de la princesa, arrepentido, no solo decide partir a hacer penitencia, sino que dispone que ella no puede partir con él, y en su lugar debe quedarse gobernando, a cargo del Senescal; y, aunque no se explicita en escena, expresa su intención de «tratar / el orden que se ha de dar / cuando paráis lo engendrado»²⁷³. En tercer lugar, es el Senescal a quien el Príncipe encomendó el cuidado de Lucistela quien la persuade de un matrimonio hacia el que ella en un principio no se sentía inclinada, y que resultó ser un matrimonio incestuoso. Finalmente, aunque tras el descubrimiento de este segundo incesto ella manifiesta por segunda vez su deseo de partir a hacer penitencia, es Gregorio quien dispone que ella se quede a gobernar el reino.

La única acción que lleva a cabo Lucistela únicamente por propia voluntad en toda la comedia es precisamente la que la lleva a salvarse: por tercera vez, manifiesta su arrepentimiento y decide peregrinar a Roma para pedir al papa la absolución. Esta vez el Senescal no pone ningún impedimento, y es esta decisión la que desencadenará el feliz encuentro de madre e hijo en Roma y el final en santidad.

Hemos de matizar que, si bien Lucistela acepta en general con docilidad las disposiciones de los diversos hombres a cargo de ella, no por ello deja de manifestar su propio carácter: observamos, por ejemplo, el espanto que manifiesta al descubrir las pecaminosas intenciones de su hermano y su lucha por evitar la violación, o el reproche, de un extremo dramatismo, que hace a su hermano ante su debilidad de carácter (pues éste reacciona a la noticia del embarazo desmayándose y lamentándose):

²⁷² vv. 199-213.

²⁷³ vv. 304-306. Efectivamente, en nuestra opinión, pese a la crudeza con que Lucistela exige que se ejecute su orden de abandonar al niño Gregorio («¡Nunca permita tal el alto cielo, / que un hijo de dos hermanos engendrado / le vean mis ojos ni aun un solo pelo, / pues fue y es concebido en tal pecado! / [...] / Ordena, Senescal, ya tu partida, / no cures rehusar en lo mandado», vv. 391-400), no está sino ejecutando las disposiciones de su hermano. De hecho, pocos versos después exclama «¡Oh, Senescal, si a nuestro Dios pluguiese / suceda bien el caso donde fuistes!» (vv. 427-428), y se lamenta de su dolor inhumano.

Eso no es de caballero.
No arrojéis, querido hermano,
la sogá tras el caldero.
Tú, que habías de consolarme
por ser de tan frágil ser,
tú, que habías de administrarme
y en la honra administrarme,
lo tengo yo de hacer.
[...]
Procura esfuerzo tomar,
porque es cosa que conviene.
Levanta, querido hermano,
y mitiga tu pasión²⁷⁴.

En conclusión, no solo es un personaje muy positivo, sino que cobra en la comedia un protagonismo único en la historia de la transmisión de la leyenda. No en vano se titula *Lucistela*, en honor a este personaje. Y todo ello sin ensombrecer en absoluto al personaje central de la trama: el santo, que en la versión de Matos, sin embargo, aparece muy desdibujado y falto de coherencia²⁷⁵.

7.2.3 El príncipe

Si la desgraciada madre de Gregorio nunca tenía en la leyenda demasiado protagonismo, limitándose a un segundo plano, menor aún es la importancia que tiene generalmente el personaje de su padre y tío. Su participación en la leyenda es necesaria, pero puntual: viola a su hermana y, cuando ella queda embarazada, desaparece rápidamente, a través de su partida y fulminante muerte.

Elisabeth Archibald, cuando analiza el momento de la separación de ambos hermanos, comenta que él muere, probablemente, por tener el corazón roto:

both he and his sister are devastated [...]. Her brother feels as passionately as she does, for he dies of a broken heart. Hartmann remarks that though women's love is said to be more intense than men's, it is not so, as this example proves²⁷⁶.

²⁷⁴ vv. 256-269.

²⁷⁵ Sobre la atenuación del personaje del santo en la comedia de Matos profundizaremos en el capítulo 11 del presente trabajo.

²⁷⁶ Archibald, 2003, p. 118.

Sin embargo, no se trata sino de una de tantas apreciaciones psicológicas y morales introducidas por el poeta alemán, que, sin embargo, están ausentes en los restantes testimonios de la leyenda. La función narrativa del padre de Gregorio es escasa, y eso justifica que, una vez cometido el incesto, el personaje resulte superfluo y sea eliminado de la trama con impactante rapidez. La única excepción la constituye *El marido de su madre*, de Matos Fragoso, en que el padre de Gregorio no sólo sobrevive, sino que tiene una participación inusitada en la comedia pues, como veremos en el capítulo 11, se potencia el elemento profano incluso aunque esto sea en detrimento de la coherencia de la trama central, la historia del santo.

7.3 MOTIVOS ARGUMENTALES MÁS IMPORTANTES

7.3.1 El incesto

Generalmente se afirma que el incesto constituye un tabú universal, común a todas las civilizaciones. Sin embargo, los antropólogos han demostrado que, más que una prohibición connatural, se trata de una construcción social, que varía según la cultura o la época. Pese a esta matización, se puede afirmar que la mayoría de las culturas han limitado en mayor o menor medida las relaciones entre parientes. En general, era considerado como un ejemplo de perversión. No es, por tanto, sorprendente que se vertiera este tema en la literatura²⁷⁷.

En la literatura y la mitología clásicas, el incesto se manifestaba con notable frecuencia. En el mito de la creación griego, Cronos se casa con su mujer Rea, y un tiempo después será depuesto por su propio hijo Zeus, que tomará por esposa a su hermana Hera. El incesto hermano-hermana forma parte también del mito de la creación egipcio. De hecho, en los mitos de creación, el incesto, dada la necesidad de poblar la tierra, se hace no solo comprensible, sino incluso necesario. Pero en el caso de la mitología griega, los autores cristianos medievales se escandalizaban de la promiscuidad,

²⁷⁷ Para estudios acerca del incesto desde el punto de vista antropológico, véanse Raglan (1935), Guerreau-Jalabert (1981), Levi-Strauss (1981), Fox (1985).

sin respetar los lazos de sangre de estos dioses, rechazando por ello una religión que proclama unos dioses de comportamiento tan depravado. No obstante, debemos constatar el hecho de que en la literatura clásica la moral se adaptaba al plano de aplicación. Para los dioses podía ser válido el incesto, pero no así para los mortales: «in classical stories consummated incest usually leads to violent death or metamorphosis, and is often the cause, and/or a significant example, of a series of disasters over several generations in a doomed family»²⁷⁸. La literatura clásica nos brinda numerosos ejemplos de este hecho. Sin duda el más conocido es el de **Edipo**, cuyos crímenes, parricidio e incesto, predichos y cumplidos por su desgraciado *fatum*, condujeron al suicidio a su madre y esposa Yocasta, a su propia automutilación (se extrajo los ojos) y a una guerra civil entre sus hijos por el trono, que llevó a la desgraciada extinción de la dinastía de Tebas. Otro ejemplo, menos conocido, nos lo aporta una de las versiones del mito de **Sísifo**, condenado a subir rodando una piedra por una empinada colina por haber seducido a su sobrina Tiro. Otros ejemplos son la historia de **Philomela** (conocida como Filomena en la Edad Media), **Clímeno**, **Mirra**, **Fedra**, **Biblis**... Éstos son los casos conocidos con mayor detalle, pero sin embargo no son, ni mucho menos, los únicos. Otra categoría, dentro de las historias clásicas, son las de los personajes históricos o pseudohistóricos. Un ejemplo es la historia de **Periandro**, que, engañado por su madre, pasó muchas noches con ella creyéndola una mujer desconocida; al descubrir la verdad, tras intentar matarla, enloqueció y se convirtió en un cruel tirano, y su madre, abrumada por la culpa, se suicidó. El tema del incesto también está presente en la historia de **Apolonio de Tiro**.

Un detalle de suma importancia dentro de este motivo del incesto es el de la consciencia. En el mito clásico son muy raros los casos en que **ninguno** de los participantes **conoce** la verdad (es el caso de Edipo). Para estos casos, es muy común el recurso de la familia separada por muchos años, que generalmente desemboca en un pacto matrimonial entre los protagonistas. Que el incesto no llegue a cometerse, resuelto por una escena de reconocimiento, no es muy común en el mito clásico, pero sí en las comedias de Plauto, que empleaba este recurso para concluir con un final feliz. Mucho más habitual es el caso de **un protagonista consciente** del acto mientras **el otro permanece ignorante** (el padre de Mirra, la hija de Tirestes, la madre de Periandro). El

²⁷⁸ Archibald, 2003, p. 56.

incesto en que están de acuerdo **ambos participantes** es, sin embargo, de extrema rareza. Notablemente más frecuente es el caso de la **violación incestuosa** (Pelopia, Filomela).

Por otra parte, aunque, como aclaramos arriba, el incesto consumado conlleva un desastre para los protagonistas, por cierta “justicia poética”, dichos personajes se nos presentan en ocasiones con mucha simpatía, en especial si ignoran, como Edipo, que están cometiendo un acto tan horrendo. Aún mayor simpatía manifestaban los autores clásicos por las víctimas inocentes, como Filomela; pero incluso se trataba con relativa amabilidad a los que, conscientes, se embarcaban en estos actos por culpa de una irrefrenable pasión. En general, las mujeres son tratadas con mayor gentileza que los hombres.

Encontramos, también, diversos casos de incesto en la Biblia. Los más célebres, quizás, son el de las **hijas de Lot** (Gn 19, 30-35) y el de **Amnón y Tamar** (2 Sm 13, 1-22). Sin embargo, en estos textos el incesto no aparece planteado como un problema. En el caso de las hijas de Lot, no tiene más consecuencias que el embarazo (deseado) de ambas. Amnón, en cambio, será asesinado por Absalón, hermano de Tamar y medio hermano suyo, pero a causa de la violación. El incesto no es considerado negativo, es más, Tamar, tratando de conservar su honestidad, dice a Amnón: «Díselo al rey, que él no se negará a entregarme a ti»²⁷⁹.

Con el advenimiento de la primera literatura cristiana, se comienza a observar con cierto pudor esta literatura, en la que se permite a dioses y héroes comportamientos tan depravados. Sin embargo, los autores paganos continuaron siendo respetados como autoridades, y muchas de estas historias de incesto sobrevivieron con cierta fortuna, probablemente porque eran un magnífico ejemplo de los peligros que acarrea la lujuria.

Hasta el siglo XII parece haber un escaso interés en componer nuevas historias; sin embargo, en este siglo se inicia un “renacimiento” en que se comienzan a desarrollar las artes literarias. Con mucha frecuencia se toman las historias clásicas y se adaptan, con notables anacronismos, a la moral y las costumbres medievales, introduciendo incluso nuevos episodios que complicaban la anécdota argumental. En este contexto resurge el tema del incesto desde un punto de vista cristiano. Según Elisabeth Archibald,

²⁷⁹ 2 Sm 13, 13.

incest stories were doubtless circulating orally in western Europe in the early Middle Ages [...]; but they begin to appear in written texts in increasing numbers from the twelfth century on, when the popular *fabula*, simultaneously shocking and intriguing, was harnessed and put to didactic use²⁸⁰.

Como ejemplo podríamos citar el caso de Edipo, cuya historia sufrió notables variaciones. La tragedia de Sófocles con la que hoy estamos familiarizados no era conocida en la Europa occidental; los más populares son la *Tebaida* de Estacio y la tragedia de Séneca. En ambos casos, la narración parecía estar más orientada a las intrigas políticas y el advenimiento de la guerra civil en Tebas, y en este sentido fue adaptada, considerándose una anécdota secundaria el incesto y parricidio que comete el protagonista.

No obstante, la historia de Edipo, sorprendentemente, atrajo poca atención en la Edad Media. Sí gozaron de cierto éxito las historias clásicas sobre el incesto (Fedra, Cánace, Biblis, Mirra, Filomela, Semíramis, Apolonio...). Rara vez se desarrollaban estos temas como narraciones extensas, pero se citaban como ejemplo de los peligros de la carne. Sin embargo, se introdujeron historias nuevas en las que el incesto era un motivo de cierta importancia, historias cristianas en las que al tema del incesto se añadía el de la infinita caridad divina, pues a través del arrepentimiento y la contrición se puede obtener la gracia de Dios. En este sentido, el empleo de un motivo tan escandaloso estaba plenamente justificado, como comenta con amplitud Elisabeth Archibald:

Incest was a very topical subject in the twelfth century because of the Church's attempts to define marriage in precise legal terms, and to impose a very elaborate set of rules about who could marry whom [...]. There was also a new emphasis in this period on the importance of contrition, inner consciousness of guilt and repentance, and also on the value of confession; the Fourth Lateran Council of 1215 required all Christians to go to confession at least once a year. Incest seems to have been the sin of choice in stories featuring what Payen calls "le motif du peché monstrueux" (the motif of the monstrous sin); these stories show that even the most heinous behaviour can be forgiven through God's grace if the sinner is truly repentant. [...] It was more advantageous for the Church, and more impressive for the medieval audiences, to have the incest theme in a Christian context, and either in a near-contemporary setting (such as the legend of the apocryphal Pope Gregory), or in a pseudo-historical one (such as the legend of Judas). In didactic narratives from the twelfth century on, consummated mother-son incest is usually followed by religious

²⁸⁰ Archibald, 2003, p. 105.

conversion instead of the suicides or metamorphoses found in classical stories (except in the cases of irredeemable villains such as Judas)²⁸¹.

E. Archibald²⁸² registra numerosos casos de historias hagiográficas medievales sobre el incesto, pero matiza que no todas ellas derivan en contrición y penitencia.

Por supuesto, la aparición del incesto en la literatura medieval no estaba limitada solo a los relatos hagiográficos. Son frecuentes los relatos que incluyen parricidio e incesto casi cometido, pero que terminan en un absolutamente seglar final feliz. La escena de la anagnórisis no deja de ser interesante y emocionante para el público, aunque el incesto no haya llegado a cometerse. Un ejemplo de este modelo podría ser el poema inglés del siglo XIV *Sir Eglamour*²⁸³. Este poema no se ajusta a los patrones establecidos por leyendas como la de Gregorio o la de Albano y, sin embargo, comparte muchas características comunes de las historias con incesto madre-hijo. Se trata de un relato de caballerías, y como la mayoría de los poemas del género, el final es feliz para ambas generaciones, pero no es necesaria ninguna confesión ni absolución. Otro poema similar en que el modelo de caballerías es incluso más claro es el del poema inglés del siglo XIV *Sir Degaré*²⁸⁴. Aquí el héroe busca deliberadamente a sus padres, pero por motivos sociales más que religiosos: Sir Degaré, al desconocer su auténtica identidad, es marginado tanto social como políticamente; por ello, para alcanzar renombre como caballero ha de pasar una doble prueba: la ya tradicional hazaña que inicia la vida pública del protagonista en toda la literatura caballeresca, por una parte, pero fundamentalmente necesita restablecer sus relaciones de parentesco para legitimar el lugar que pretende en la jerarquía social.

Otro ejemplo lo encontramos en el relato de los orígenes de Mordred, dentro del ciclo artúrico, en la *Suite du Merlin*²⁸⁵. En algunos detalles, como el reconocimiento a través de las ropas y el asesinato de su hermano adoptivo, recuerda a la leyenda de Gregorio.

²⁸¹ Archibald, 2003, p. 106.

²⁸² Archibald, 1989.

²⁸³ *Sir Eglamour of Artois*, ed. 1996.

²⁸⁴ *Sir Degaré*, ed. 1995.

²⁸⁵ *La suite du roman de Merlin*, ed. 2006.

7.3.2 El abandono del niño en las aguas

Son muchísimos los héroes que a lo largo de la historia de la literatura que fueron abandonados, como Gregorio, en un río o en el mar cuando eran tiernos infantes: Sargón I (leyenda sumeria), Karna (leyenda hindú), Moisés, Trakhan, Edipo, Télefo, Cicno, Tenes y Hemítea, Sémele y Dioniso, Reo, Rómulo y Remo, Judas, Fiacha Fer Mara (mito celta), Raden Pakou (leyenda musulmana de la isla de Java), Josué bin Noun, Pelayo, Espinelo, Amadís de Gaula, Lanzarote... Los niños son abandonados a su propio destino. Es este un motivo muy común en la literatura mítica.

Redford señala dos tipos diferenciados de abandono (a través del agua o en un bosque o colina):

On the examination of these criteria two versions of the basic abandonment motif appear. In the first, the version with which Biblical scholars are most concerned, the child is placed in a light craft [...] and cast upon the waters, whence in due time it is rescued by a human being. [...] In the second version the place of abandonment is either the forest or the hill country, and the water craft is dispensed with. [...]

Where did these two versions of the motif originate? Are we to look for a particular geographical area, or must we postulate independent literary creations in many areas, more or less simultaneously? Admittedly, freely composed tales on the same general subject could arise in the oral tradition of many widely-scattered peoples having no contact with one another²⁸⁶.

Dicho investigador estudia el motivo del niño abandonado en la literatura, y analiza cómo éste parece basarse en un fenómeno social, y estudia las distintas razones que llevan al mismo:

A common literary motif used of gods and humans alike is the story of the hero cast away in infancy. The social phenomenon which gave rise to this motif is the exposure of infants. The reasons for this cruel act undoubtedly varied. It might have been perpetrated through economic necessity, or because of some religious taboo, or even to protect a child whose life was in danger. How better to allay the suspicion of him who desired the death of the child than to feign the abandonment of the wretched babe in the wilds? In the stories which employ this motif the reasons given fall into three categories: I. the child is exposed through shame at the circumstances of its birth; II. the king (or whoever is in power), either at the instigation of an oracle [...]; III. a general massacre endangers the life of the child²⁸⁷.

²⁸⁶ Redford, 1967, p. 226.

²⁸⁷ Redford, 1967, p. 211.

El motivo literario del abandono parece basarse, en efecto, en una costumbre social. Igual fundamento en la realidad social tiene la primera variante de este motivo (el abandono en las aguas). En este caso la costumbre en que se inspira el motivo literario serían las llamadas ordalías de agua, como explica Paloma Gracia:

Estas leyendas se han relacionado con la costumbre, muy difundida en la antigüedad, de probar la legitimidad de los hijos mediante lo que constituye en realidad una ordalía de agua: se arrojaba a los niños a un río, o al mar, y sólo los que flotaban eran tenidos por legítimos. Entre los celtas se acostumbraba a meter a los niños en las aguas del Rin: los que se ahogaban eran considerados bastardos, mientras que los supervivientes eran tenidos por legítimos; son diversos los testimonios que confirman que el uso debió de ser frecuente entre los Gálatas de Asia, los celtas de Galia y Germania, y los celtíberos. Ahora bien, aunque la práctica de este tipo de ordalía está atestiguada en buena parte de los pueblos antiguos, la civilización griega es precisamente la que dejó una mayor documentación²⁸⁸.

La ordalía era una costumbre compleja que, si bien en nuestros días se interpreta como un acto cruel, un atentado contra la vida del niño, en su tiempo se trataba de un rito de iniciación social basado en motivos muy concretos:

La finalidad de la ordalía era demostrar que el sujeto probado era más fuerte que la muerte; para ello, se le sometía a unas condiciones en que la supervivencia era imposible atendiendo a las leyes naturales, a un punto fronterizo entre la vida y la muerte que solamente el individuo podía vencer en virtud de un nacimiento divino o de la intervención de una fuerza sobrenatural, era suficiente entonces introducir al sujeto en un cofre y abandonarlo sobre las aguas. [...]

El abandono del niño en las aguas [...] puede interpretarse como rito de iniciación, además de servir como prueba de su ascendencia divina. Éste es el motivo que explica la contradicción que existe en los relatos de exposición entre la muerte que parece quererle perseguir cuando muchas veces es la propia madre la que abandona —o manda hacerlo— a su hijo sobre las aguas introducido en una arquilla, y el detalle con que las leyendas describen el cuidado que pone calafateando la misma para que flote; como resuelve asimismo la contradicción que existe aparentemente entre el deseo de deshacerse del recién nacido y las señales que se dejan junto a él, a través de la que puede y será reconocido. Bien es posible que se trate de un anillo o de otros objetos similares; pero originariamente eran “señales de muerte”, cicatrices, ya que el recién nacido era herido antes de ser colocado en la cesta²⁸⁹.

²⁸⁸ Gracia, 1991, p. 21. Para profundizar en el fenómeno de las ordalías, véase todo el apartado dedicado a ello en esta obra (pp. 16-30), así como la magnífica monografía de Glotz, 1904, que constituyó su tesis doctoral.

²⁸⁹ Gracia, 1991, pp. 22-23.

Afirma Paloma Gracia que en el Medievo era común una reinterpretación cristianizada de la ordalía de agua: si no se producía la muerte, era porque Dios no había querido²⁹⁰:

Tal es el sentido que la Edad Media dio a la ordalía; Dios suplantó a las fuerzas de la naturaleza en el juicio de los individuos sometidos a él mediante estas pruebas, por lo que esta ordalía cristianizada, más que una simple conversión de una creencia pagana, constituyó un acto de fe en que la sociedad ponía su confianza ciega en Dios, insegura del raciocinio humano²⁹¹.

En todo caso, el motivo del abandono en las aguas es un lugar común en la literatura heroica. Muchos de los héroes de los grandes mitos fueron abandonados de este modo. Como explica Vladimir Propp:

El estudio comparado de este motivo en el folklore pone de manifiesto una constante bastante clara: los que son abandonados sobre las aguas serán futuros jefes. Así empezó su camino Moisés; así el rey persa Ciro, arrojado, cuando niño, al Tigris; así comienza el rey de Babilonia Sargón I, y así emprende su camino de jefe, rey y semidiós Edipo, abandonado a las aguas, o, según la leyenda cristiana, el papa Gregorio, san Andrés, etc. También a propósito de Salomón hay una narración de su alejamiento por obra de su madre²⁹².

Además de los anteriormente citados, no conviene olvidar al famosísimo Amadís de Gaula²⁹³.

Aunque en la antigüedad se tratase de una práctica habitual, es complejo dilucidar cómo lo que era una práctica general terminó asociándose en la literatura al destino heroico. Según Paloma Gracia,

el hecho de que el abandono de recién nacidos fuera una práctica común no explica por qué se asoció a los orígenes de los héroes, ni tampoco el significado profundo que en cualquiera de estos relatos parece adquirir el hecho. Primero hay que tener en cuenta la interpretación de la propia cestilla en que los personajes míticos son expuestos. Se ha visto en el abandono al agua la expresión simbólica del nacimiento, la cesta no es más que el vientre de la madre; la representación del nacimiento a través de la supervivencia en el mar o en un río expresa la idea de que el futuro héroe

²⁹⁰ Gracia, 1991, p. 26.

²⁹¹ Gracia, 1991, p. 27.

²⁹² Propp, 1980, p. 109. Como podemos observar, se incluyen en la cita personajes puramente literarios junto con personajes bíblicos o del santoral cristiano. Si bien estos personajes son considerados como históricos desde el punto de vista de la tradición católica, forman a su vez parte del folklore de la cultura occidental.

²⁹³ Véase Avalor-Arce, 1982.

ha vencido las mayores dificultades. La primera tarea del héroe es experimentar conscientemente los estadios antecedentes del ciclo cosmogónico; retroceder a las épocas de emanación. La segunda es regresar de ese abismo al plano de la vida contemporánea, y servir allí de transformador humano de los potenciales demiúrgicos, afirma Joseph Campbell. Éste es el sentido del segundo nacimiento; nacimiento a las aguas, pues [...] los hechos del héroe en la segunda parte de su ciclo personal han de ser proporcionados a la profundidad de su descendimiento durante el primero²⁹⁴.

Rank explica la interpretación simbólica que recibe este abandono en las aguas en la teoría freudiana como una asociación al proceso del nacimiento:

[En la interpretación de los sueños] el abandono al agua no es ni más ni menos que la *expresión simbólica del nacimiento*. Los hijos nacen del “agua”. La cesta, arquilla o receptáculo significan, simplemente, el vientre, de modo que el abandono representa directamente el proceso del nacimiento, si bien está representado por su opuesto²⁹⁵.

El viaje del niño dentro de un cofre a través de las aguas viene a interpretarse como un nacimiento a una nueva vida, la que llevará el niño en el país donde crece. Marcado a través de una profecía o un origen pecaminoso (en el caso de Gregorio), o corriendo peligro su vida en algún sentido, el acto de abandonar al niño a las aguas viene a significar un nuevo nacimiento, una segunda oportunidad brindada por su madre para abrazar un nuevo destino, distinto al que le esperaba anteriormente. Esto explica que, como señaló Boswell, frente a otros problemas morales, el abandono del niño jamás sea puesto en entredicho:

En todas las versiones, Gregorio se siente avergonzado de descubrir que es un expósito y en algunas sus hermanos adoptivos u otros niños se burlan de él por este motivo. Pero en ninguna de las variantes —todas profundamente moralistas—, el abandono que la madre hace de él constituye en absoluto un problema moral²⁹⁶.

Las tablillas con las que es abandonado el niño vienen a simbolizar, como señala Willson, la ley que ha de acatarse. Es el incumplimiento de la misma lo que provocará la tragedia:

The casting of the baby Gregorius out upon the sea, together with a tablet inscribed with details concerning his birth and lineage, is reminiscent of the Old Testament story of Moses. Like Moses also, he receives a tablet upon which is inscribed the

²⁹⁴ Gracia, 1991, pp. 20-21.

²⁹⁵ Rank, 1981, pp. 88-89.

²⁹⁶ Boswell, 1999, p. 486.

Law, or so we may interpret it. The correspondence, of course, is by no means exact, but the symbolism is not thereby invalidated. Of all symbols in the poem, that of the tablet is one of the most significant. It represents the Law, the breaking of which must lead to disaster²⁹⁷.

7.3.3 El bautismo

El niño arrojado a las aguas no está bautizado, y de esto se preocupa la madre, haciéndolo notar en las tablillas, para que sea bautizado por quien lo recoja. Explicábamos en el apartado anterior que el abandono a las aguas, lejos de considerarse un acto de crueldad, significaba otorgar una segunda oportunidad al infante, concediéndole un segundo nacimiento —simbólico, claro está—, un nuevo origen y un nuevo destino. Es por ello que el bautismo, nacimiento a la cristiandad y también acto asociado a la imposición del nombre, tenga lugar en la tierra adoptiva:

Lo primero que el pescador, el monje o quien lo encuentre hacen al niño, es darle un nombre. Parece que se trata de una acción completamente natural, que no merece ser estudiada detenidamente, y sin embargo, examinándolo desde un punto de vista más estricto, el asunto no es tan sencillo. Tras haber mencionado el rito de iniciación [la exposición a las aguas], hemos de tener presente que uno de sus fines es dar un nuevo nombre al joven. Haciendo esto se subrayaba casi su muerte y su resurrección bajo nuevo semblante y con nuevo nombre. Es significativo el hecho que, al abandonar al niño a las aguas, no lo suelen bautizar por ser un hijo de la vergüenza, o también con frecuencia sin indicar el por qué. El niño recibirá un nombre no en su casa, sino en el mundo misterioso que lo acogerá²⁹⁸.

Este bautismo lejos del hogar desvincula al niño de su vergonzoso nacimiento:

En casi todas estas narraciones el niño es abandonado en las aguas sin ser bautizado, y en muchos casos se encomienda a quien lo encuentre que lleve a cabo esta tarea. En la patraña quinta de Joan Timoneda se escribe en la plancha de oro “Quien hallare esta criatura, / déle cristiano nombre”, mandato que, como se ha visto más arriba, cumple el abad Gregorio. Este hecho de no bautizar al niño puede estar motivado por la relación incestuosa de los padres, relación que le condena ya desde el alumbramiento a ser designado como un “hijo de la vergüenza”²⁹⁹.

Pero, además de salvar al niño de su propio origen, la ausencia de bautismo sirve para mantener a salvo la honra de la madre, como señala Boswell:

²⁹⁷ Willson, 1959, pp. 198-199.

²⁹⁸ Propp, 1980, pp. 117-118.

²⁹⁹ Gutiérrez Carbajo, 1993, p. 813.

La madre de Gregorio teme bautizarlo porque tendría que desvelar su vergüenza ante el sacerdote, pero también teme que muera sin estar bautizado, de modo que incluye una nota que informa a quien lo encuentre que el niño no ha sido bautizado y que debería serlo³⁰⁰.

El nuevo destino que le llega a Gregorio a través de esta tierra adoptiva donde recibe el bautismo es el monacal, donde tiene ocasión de orientar su vida y al mismo tiempo asumir la petición de su madre en las tablillas: rezar para expiar el pecado de sus padres:

En la Baja Edad Media, no siempre era necesario que los padres estuviesen presentes en la oblación —en Cluny, por ejemplo, no lo estaban—, lo que simplificó el encuentro del camino a la vida religiosa para grandes cantidades de niños de origen espurio. Muchos de los niños que en la literatura medieval son abandonados por vergüenza (Gregorio, Albano, Laurencio, [...]), o bien se crían en un monasterio, o bien se convierten en monjes en algún momento de la vida. Hacia el siglo XIV, era asombrosa la afluencia de ilegítimos, primordialmente hijos de sacerdotes³⁰¹.

El único vínculo que une a Gregorio con su pasado serán las tablillas, que paradójicamente estaban destinadas a que el niño, llegado el paso a la vida adulta, comprendiese la necesidad de su alejamiento y nueva vida para expiar los pecados de sus padres y, sin embargo, fueron el detonante del regreso de Gregorio a su tierra de origen.

7.3.4 El descubrimiento del auténtico origen

El detonante del descubrimiento por parte del niño de su condición de expósito tiene siempre un denominador común: la envidia y las disputas. El niño lleva una existencia aparentemente tranquila, incluso podríamos decir que afortunada: se desarrolla de forma espectacular, tanto en el plano físico como en el intelectual. Pero en una situación cotidiana, a partir de una rencilla carente de importancia, surge el descubrimiento de su vergonzoso origen:

[El héroe] crece con velocidad prodigiosa, y casi siempre adelanta a todos sus compañeros. No sólo aprende antes que nadie a leer y a escribir y todas las ciencias, no sólo en el monasterio asimila la teología tan rápidamente y tan bien que pronto supera a sus maestros, sino que adquiere también sabiduría y autoridad y se dice de él que será prior. [...] De esto ya hablan sus juegos. El joven adelanta a sus compañeros, es decir, no sólo es el primero en teología y en otras disciplinas religiosas. Es el primero en las competiciones. Lanza piedras más lejos que nadie,

³⁰⁰ Boswell, 1999, p. 486.

³⁰¹ Boswell, 1999, p. 396.

salta más, etc. Es ambicioso y a veces pendenciero. En la leyenda de Judas esta faceta es muy abultada. Se ríe de sus compañeros más débiles, los golpea, e, incluso, mata a su hermanastro, y tras esto huye. Judas, por supuesto, no se convierte ni en jefe ni en rey. [...] Es completamente indiferente de qué forma se descubre, y existe una gran variación acerca de ello. En Sófocles durante un banquete un borracho llama a Edipo “falso hijo del padre”. [...] En el folklore el orden de las cosas siempre es diferente, y así lo era, quizá, en las fuentes de Sófocles. El protagonista riñe con sus compañeros durante los juegos, los maltrata y los golpea, o así se portan ellos para con él, o le envidian por sus éxitos extraordinarios, y entonces sus compañeros dejan escapar la palabra fatal: expósito. Cómo podían saberlo, es otra vez un misterio³⁰².

El caso de Gregorio coincide con este patrón en la literatura heroica. Gregorio se ha desarrollado extraordinariamente en el plano físico, es hermoso y bueno en juegos y deportes. Asimismo, su educación en el monasterio no tarda en dar frutos, y muy pronto es tan hábil en todas las materias que supera a sus propios maestros. No se precisa en todas las versiones, pero en muchas su hermano (o hermanos) adoptivos lo miran con envidia. En todo caso, el auténtico origen de Gregorio se revela a partir de una disputa de juego: Gregorio daña (con frecuencia accidentalmente) a su hermano en el transcurso de un juego de pelota, y o bien éste o su madre (al ver a su hijo herido) lo maldicen, reprochándole la verdad.

7.3.5 Oposición entre vida monástica y vida caballerescas

Uno de los motivos secundarios, pero no por ello menos importante, en particular para el fin didáctico de la leyenda, es el del enfrentamiento entre la vida monástica y la vida caballerescas y cortesanas³⁰³. Este motivo, desarrollado especialmente por boca del abad, que trata de persuadir a Gregorio de que ingrese en la abadía y viva una vida sencilla, domina sin embargo el trasfondo de toda la obra.

El conflicto surge cuando Gregorio descubre su origen, y simboliza el inicio de la búsqueda de la propia identidad:

En las historias de exposición medievales, de simple abandono o, en cualquier caso, de crianza lejos del hogar paterno, es el deseo de ser investido caballero lo que acarrea el inicio de la búsqueda de la identidad. Hasta ese momento el héroe ha

³⁰² Propp, 1980, pp. 121-122.

³⁰³ Para la vida monástica, véase Miccolli, 1990. Para la vida caballerescas, Keen, 1986; Cardini, 1990.

permanecido en la ignorancia, pensando que aquellos que lo han criado son sus padres³⁰⁴.

La leyenda del papa Gregorio puede dividirse, principalmente, en dos partes: la primera, que cuenta los orígenes de Gregorio, abarcaría hasta el descubrimiento por parte de madre e hijo del terrible pecado cometido. La segunda abarcaría el relato de la sobrehumana penitencia de Gregorio y su retorno a la gracia divina, magnificado por su ascensión al trono papal. Esta división en partes se fundamenta en la presencia del anticlímax (el descubrimiento del terrible pecado) y el clímax (la gloria del trono papal), pero éstos sobrevienen a través de una toma de posición por parte de los personajes respecto a esta dicotomía.

En la primera parte, los personajes están abocados al fatídico final por tomar decisiones claramente erróneas. La pareja de hermanos, al descubrir el embarazo fruto de su pecado, deciden pedir consejo a un sirviente de confianza e intentan encontrar el medio para salir airosos de esa dificultad, para resolver la situación sin tener que confesar (hacer público) su pecado o criar a la prueba del mismo (el infante nacido de su incesto); pueden más, en fin, la vergüenza y el honor (la conciencia social, en suma) que la humildad y la contrición. En cuanto a Gregorio, rechaza la proposición del abad de abrazar la vida monástica y decide hacerse caballero y buscar la gloria del mundo, llevado por el orgullo de saberse de sangre noble. En la segunda parte, sin embargo, la misma situación inicial (incesto) se interpreta no como un problema de honor social, sino como un problema moral, y se enfrenta con penitencia, Gregorio en la roca y su madre cumpliendo el mandato de su hijo de servir y ayudar a los pobres. En este caso, sí hay un final feliz, y la enseñanza transmitida, por lo tanto, es clara: no hay que tener en cuenta la conveniencia social, sino la espiritual.

Elisabeth Archibald comenta: «it is tempting to see the story at one level as an attack on sex and marriage, and as propaganda for the celibate life»³⁰⁵. En nuestra opinión, dicha afirmación carece de fundamento. Es cierto que el matrimonio causó efectos terribles, y que quizás estos efectos se hubieran evitado si Gregorio hubiese aceptado la proposición del abad y hubiera abrazado la vida monástica. Sin embargo, no hemos de

³⁰⁴ Gracia, 1991, p. 192.

³⁰⁵ Archibald, 2003, p. 117.

olvidar el inicio de la leyenda. La historia del padre moribundo, que generalmente pasa desapercibida para el lector de nuestro tiempo y que, sin embargo, constituye un motivo argumental que no desaparece en ninguna de las versiones de la leyenda, nos ofrece la postura opuesta. El padre, en su lecho de muerte, lamenta no haber dejado arreglado el matrimonio de sus hijos y encarga al hijo varón que enmiende su error. Si el padre hubiese concertado sendos matrimonios para los dos hermanos, probablemente éstos no habrían pasado después por tantas penalidades. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, la leyenda de Gregorio no rechaza el matrimonio ni incentiva el celibato; su mensaje es transmitir, más bien, que los intereses del alma han de estar por encima de los sociales. No es, por tanto, una crítica al matrimonio ni a la vida seglar, sino a la sociedad que antepone los valores cortesanos y mundanos a los espirituales cristianos. Como desarrolla Regales:

Los dos pilares de la sociedad cortesana —el amor y la honra— [...] reciben condena en el *Gregorio*. El amor, por las artes del demonio, envenena las relaciones entre los dos hermanos, padres de Gregorio. Por amor muere su padre y por amor comete Gregorio el adulterio con su madre. Por la honra, asimismo, no rechaza la hermana al hermano cuando la acomete impulsado por el demonio, y Gregorio se lanza al mundo de la caballería, dando pie a la culminación de su tragedia. El amor y la honra son, pues, los instrumentos de Satanás para hacer caer en el pecado. Esto debería impresionar mucho a la sociedad cortesana, que pregonaba exactamente lo contrario³⁰⁶.

7.3.6 Anagnórisis

Si el abandono a las aguas supone la pérdida de la identidad y del propio origen, está claro que un lugar fundamental en el desarrollo de la trama ha de ser la anagnórisis o redescubrimiento de la identidad³⁰⁷:

Un lugar importante ocupa en estas leyendas la denominada anagnórisis, revelación o reconocimiento. En *El Patrañuelo* de Timoneda se ha visto que este reconocimiento tenía lugar cuando la madre descubre la plancha de oro en el pecho de su hijo. En otros relatos la revelación se produce gracias al descubrimiento de una cicatriz en el vientre o en el cuello, una señal en los pies, una imagen, etc³⁰⁸.

³⁰⁶Regales, 2000, p. 20.

³⁰⁷ Para un estudio detallado de la anagnórisis en el folklore y la literatura, véase Cave, 1988.

³⁰⁸ Gutiérrez Carbajo, 1993, p. 813.

Este redescubrimiento de la identidad, que se realiza en dos ocasiones en la leyenda, supone siempre un punto de inflexión en el desarrollo de la misma, es el que provoca el cambio de actitud de los protagonistas y, por lo tanto, el cambio de destino.

7.3.7 Culpa y penitencia

En el análisis estadístico que hace Raphaël Carrasco de los textos hagiográficos impresos entre 1500 y 1699, tiene en cuenta la presencia en ocasiones de un tema principal subyacente a la hagiografía. La penitencia es el tercer tema más recurrente³⁰⁹.

De hecho, el tema de la culpa y la penitencia se repite no solo en la literatura hagiográfica y piadosa, sino en la literatura en general, como señala Ohly: «[...] the dialectic of crime and punishment has been seminal in myth and in literature from *Genesis* and the *Oresteia* to Shakespeare and Dostoevski»³¹⁰.

Es un tema de fundamental importancia en el ideario medieval. La única cuestión inevitable. Todos los hombres están manchados por el pecado original y condenados indefectiblemente a pecar. La cuestión fundamental es, por lo tanto, cómo afrontar esta culpa, como explica Ohly:

“How can I live with my guilt?”: the question no one can avoid, though not everyone takes it equally to heart. It troubled the medieval mind more deeply than it does ours today. [...] How a man lives with his guilt in this life decides his fate through all eternity³¹¹.

Elisabeth Archibald resume las dos cuestiones fundamentales que, a este respecto, han preocupado a los estudiosos de la leyenda: la ausencia de confesión formal y el debate sobre si Gregorio es o no realmente culpable de su pecado y del de sus padres.

Christian ethics are everywhere apparent, but there is a notable absence of ecclesiastical advisers at crucial moments, and the protagonist never make formal confessions. It is the faithful steward who gives sound advice to the incestuous

³⁰⁹ Carrasco, 1996. El análisis de los temas principales está en la p. 378. Es necesario tener en cuenta que el autor se basa en un corpus de 1226 textos y, sin embargo, sólo encuentra la presencia de un tema principal subyacente en 174 de ellos, es decir, un 14'19%. De esos, apenas 16 se ocupan de la penitencia, es decir, un 9'19% de esos relatos con tema principal, y un 1'30% del total de textos. No obstante, el hecho de que ocupe el tercer lugar en los relatos con tema principal no deja de ser relevante.

³¹⁰ Ohly, 1992, p. XI.

³¹¹ Ohly, 1992, p. 1.

siblings about pilgrimage and penance (and about disposing of the baby); and Gregorius himself, driven by his overpowering sense of sin, chooses appropriate penances for his mother and himself without any professional help. The ambiguous treatment of some of the main theological issues can be judged by the continuing scholarly controversy over the distribution of guilt in the *Gregorius*. Was the mother initially at fault in not resisting her brother's advances? Was Gregorius wrong to leave the monastery and pursue worldly ambition? Is ignorance an excuse for incest? Was the newborn Gregorius tainted with his parent's sin?³¹².

A muchos investigadores, en efecto, les preocupa el hecho de que la penitencia de Gregorio sea autoimpuesta, en lugar de seguir la vía tradicional de la confesión ante un sacerdote. Sin embargo, narrativamente la ausencia de confesión tiene más fuerza: es Gregorio quien escoge su sobrehumana penitencia, él elige su nuevo destino en lugar de dejarlo en manos de otra persona. Se trata, por lo tanto, de un símbolo de fortaleza moral:

Gregorius followed his own destiny, but —whatever the abbot said— God could still “elect” him after he had done penance. Critics often ask why the chief sinners do not confess to a priest. The answer has little to do with the evolution of the confessional sacrament and more to do with literary aims. The sinners —father, mother and son— impose on themselves the severest possible penance, reaching the limit of what God allows. Against the weight of their dark experience of guilt they set the counterweight of their freely chosen experience of atonement: an absolution spoken by a priest would destroy that balance. Only the fisherman, a weak character, makes his confession. The shorter route to grace via absolution is theologically irreproachable but narratologically weak: the story gives god the time to elect those whose penance is not imposed, but chosen freely³¹³.

El otro debate que se plantea, como comentábamos, es si realmente existe culpa que justifique tal penitencia. Como es lógico, una penitencia tan sobrehumana ha de responder a un pecado enorme. Kurt Ruh formula la misma idea de forma muy sintética: «grosse Sünde —grosse Busse— grosse Gnade»³¹⁴. Comenta Josep Lluís Sirera respecto al martirologio (no olvidemos que Gregorio pretende dejarse morir en la roca): «el sufrimiento paciente de un castigo o pena inmerecidos produce una gran belleza moral; y no es necesario insistir en que cuanto mayores sean el sufrimiento y la paciencia, la belleza del justo injustamente tratado aumentará de forma substancial»³¹⁵.

³¹² Archibald, 2003, p. 114.

³¹³ Ohly, 1992, p. 11.

³¹⁴ Ruh 1967, p. 109. La traducción sería la siguiente: «Gran pecado, gran penitencia, grande gracia».

³¹⁵ Sirera, 1991, p. 58.

Efectivamente, aunque muchos autores se cuestionan la gravedad real del pecado cometido, queda claro que él mismo lo considera realmente espantoso:

La pénitence à laquelle Grégoire doit se soumettre est bien cruelle: 17 ans cloué sur un rocher sous le soleil ardent comme sous les tempêtes, sans autre nourriture que l'eau de pluie qui s'accumule dans un creux du rocher [...]. Est-ce qu'une telle pénitence est justifiée ? Quel est exactement le reproche que doit se faire Grégoire pour s'imposer une torture si inhumaine ? Il ne saurait évidemment s'agir du premier inceste, de celui de ses parents [...]. Même d'après les conceptions les plus sévèrement orthodoxes il est difficile de lui imputer la cause de sa naissance [...]. Dès avant sa carrière de chevalier il a lu les tablettes que sa mère a déposées au berceau confié à la mer et il sait que c'est de lui qu'on y parle. S'il en est bouleversé, il n'est guère désespéré. Sa décision de partir est inspirée par la curiosité. Il veut connaître ses parents. Aucun sentiment de culpabilité n'entre dans ses considérations. Mais à vrai dire le second inceste n'explique pas davantage le châtement sévère que Grégoire s'impose. Le péché horrible de la mère et du fils, ils l'ont commis sans le vouloir, sans le savoir même [...] Il partira pour la destinée que l'on sait, pour son île isolée, pour son rocher et les fers qui l'y cloueront. Pour lui il ne sera plus question de charité envers les malheureux, ni d'assiduité au service de Dieu. Il court vers la torture la plus invraisemblable, vers un anéantissement certain, humainement parlant. Il est vrai que par là le miracle de la miséricorde divine aura l'occasion de se manifester. Mais la fin glorieuse, Grégoire ne saurait pas la prévoir. Il ne l'a même pas espérée. L'heure venue il n'y croira pas. Et l'on doit donc conclure que Grégoire destine son corps, sinon son âme, à une destruction certaine, espérant ainsi expier son péché [...]. Il est donc évident qu'il se croit plus coupable que sa mère. Mais pourquoi?³¹⁶.

Ohly señala cómo la duración de la penitencia responde más a un carácter simbólico del número 17 que a las penitencias habitualmente impuestas por la Iglesia:

Any confessor would have had to impose a heavy penance. The seventeen years of penance correspond only roughly to the penance for incest with sister or mother laid down by the church: usually fifteen years, though some medieval penitentials mention, for laymen, twelve years (the next more frequent), and also five, seven, eight, ten or twenty-one years; for those in holy orders the penalties could be even higher. The only text to mention a seventeen-year penance for incest with the mother is the thirteenth-century *Poenitentiale Laurentianum*. In literary texts the period of seventeen years is used because the numbers one to seventeen, added together, give the number of the fullness of grace, 153³¹⁷.

Sin embargo, el hecho de que la penitencia escogida sea el aislamiento en una isla sí parece tener un trasunto real:

³¹⁶ Geschiere, 1968, pp. 752-755.

³¹⁷ Ohly, 1992, p. 12.

The fact that Gregorius does penance for his sin upon an island is not mere poetic invention: it is based on the punishment for incest in Roman law, exile to an island. Penitentials also demand, as part of the penance, *peregrinatio*: originally this meant exile, but in the Middle Ages, a pilgrimage. Gregorius' father's penance after his incest with his sister, a journey to the Holy Land, also has a legal character³¹⁸.

Pasemos a valorar la magnitud del pecado cometido. En primer lugar, ¿es Gregorio culpable del pecado de sus padres? En Ezequiel 18, 20 leemos: «El que peca es el que morirá. El hijo no cargará con la culpa del padre, ni el padre con la del hijo. El honrado será tratado como tal, mientras que el malvado recibirá su merecido». Según Willson, sin embargo, el primer incesto actuaría como analogía del pecado original (no en vano ese pecado se cometió por intercesión del demonio), de modo que el niño viene al mundo marcado por el pecado paterno en este sentido³¹⁹. Arnold von Lübeck³²⁰ inserta dos veces la afirmación de que los hijos no heredan el pecado de los padres (I. 380 ff. y II. 945 ff.), e incluso incluye en su prólogo la reconfortante cita de Romanos 5, 20: «Pero cuanto más se multiplicó el pecado, más abundó la gracia».

¿Y Gregorio? Desconociendo que estaba contrayendo matrimonio con su madre, ¿es realmente culpable de su pecado? Hartmann defiende la posición Abelardiana de que la intención es parte crucial del pecado³²¹; la insistencia de Hartmann en llamar a su protagonista “Der guote sündære” (el buen pecador) demuestra que creía en su inocencia.

Para explicar la decisión de Gregorio de llevar a cabo esa sobrehumana penitencia, Geschière opina que es fundamental analizar el diálogo entre el futuro santo y el abad antes de su regreso al mundo exterior. El abad trata de disuadir a Gregorio de su propósito de llevar una vida caballeresca, y le recomienda acoger la vida contemplativa. Este consejo del abad no es accesorio dentro de la planificación de la obra, según argumenta Geschière:

En général dans notre légende le cours de la narration est rapide. Les événements se succèdent avec la nudité et la sobriété des contes de fée. Tel est le cas aussi dans le passage qui nous occupe. L'histoire du retour de Grégoire dans le monde, qui a une fonction si centrale dans l'histoire, se développe en quelque deux cents vers. Si l'auteur se donne donc la peine de souligner à quatre reprises la tentative faite par

³¹⁸ Ohly, 1992, p. 12.

³¹⁹ Véase Willson, 1959, p. 198.

³²⁰ Autor de una de las versiones de la leyenda, del que hablaremos en el capítulo siguiente.

³²¹ Para profundizar en la filosofía de Pedro Abelardo (o Pierre Abélard), véase Santiago, 1984.

l'abbé pour retenir Grégoire, la question se pose de savoir si l'insistance de l'auteur a un sens particulier. On dirait en effet que l'auteur tient à mettre en relief que Grégoire agit, en optant pour la vie de chevalier, de propos délibéré et en connaissance de cause. Il choisit lui-même d'être chevalier alors que tout, dans sa vie antérieure, dans les prières de sa mère, dans les conseils de l'abbé, semble le destiner à une vie tout à fait différente³²².

La hipótesis que plantea Geschière es que el pecado cometido por Gregorio no es el del incesto, del que es hasta cierto punto inocente. Ese pecado bien podría expiarlo como su madre, con obras de caridad y asiduidad en los oficios religiosos. Sin embargo, aunque Gregorio no es consciente del pecado que va a cometer cuando se casa, sí toma una opción consciente al rechazar la vida monástica, y esta opción supone, según Geschière, la causa de su caída y, por tanto, es el motivo de la dureza de su pena. Si hubiese abrazado la vida para la que aparentemente estaba destinado, no habría sucedido esa desgracia. Quizá por ello, como deja patente Geschière, es precisamente esta equivocada elección de la vida caballeresca el único error de uno de los protagonistas que el autor no justifica o atenúa:

Dans l'histoire des deux incestes l'auteur accumule pour ainsi dire les excuses. Malgré la gravité des fautes commises les personnages ne perdent pas notre sympathie, bien au contraire. Le duc d'Aquitaine à l'article de la mort recommande à son fils de prendre soin de sa sœur. La tendresse qui naît entre eux est, jusqu'à un certain point, la conséquence de ce vœu paternel. Et plus d'un détail rend l'amour que le jeune homme porte à sa sœur, sinon pardonnable, du moins compréhensible. Le diable s'y mêle, et on en connaît les suites néfastes. Pour le deuxième inceste il y a l'insistance des barons, l'intérêt du royaume réduit à la misère par douze années de guerre ; il y a sans doute aussi la beauté de la dame et les prestigieux succès d'un chevalier jeune et triomphant. Cette fois encore il y a l'active présence du diable [...]. Mais au moment où Grégoire décide de suivre la carrière de chevalier, il n'est pas question du diable [...]. Il part de sa propre volonté. Son départ a pour but une quête : il veut découvrir, on le sait, l'identité de ses parents. Ce qu'il y a de remarquable c'est qu'il part pour cette quête comme n'importe quel héros de roman courtois. Et les événements se développent en conséquence [...]. S'en tire aussi honorablement qu'eux et sa victoire sur le duc obstiné le met à l'apogée de la gloire terrestre : le chevalier jeune et triomphant, entouré du mystère de l'inconnu, qui met son épée et son corps au service de la Dame menacée. C'est précisément le moment que le Diable (ou Dieu ?) choisit pour le précipiter dans le péché le plus grave qu'on puisse s'imaginer : Grégoire, qui a lu tous les jours sur les tablettes les émouvantes prières de sa mère lui demandant d'expier la faute qu'elle a commise et l'infamie de sa naissance par une vie pieuse et pénitente, a contribué à aggraver sa culpabilité déjà si lourde. Au lieu de *raembre*, au lieu de racheter le péché de sa mère, il contribue à l'augmenter. Il a refusé de suivre sa destinée que semblent lui indiquer avec une telle

³²² Geschière, 1968, p. 758.

netteté sa vie antérieure, les tablettes de sa mère et les prières de l'abbé. Il en est bien puni³²³.

Efectivamente, su rechazo de la vida monástica, para la que parecía estar destinado, se interpreta como un acto de soberbia, uno de los pecados capitales. Como comenta Willson:

Gregorius's departure from the cloister in which he is brought up marks the beginning of his own road to superbia; in fact, it is itself superbia. [...] As soon as Gregorius is able to read and understand (and every opportunity is given to him to achieve this, since he enjoys a "religious" education) he will learn that his very existence resulted from an act of sin, and that the only way in which he can nullify the effects of that transgression, and help his parents to attain salvation, is to turn away from the world to God, from mortal to immortal things³²⁴.

Como también explica Geschière, el momento en que Gregorio escoge la vida caballeresca frente a que todo le impulsa a lo contrario y el momento en que abraza la penitencia en su roca son los únicos instantes en toda su historia en que toma entre sus manos su propio destino.

Martins postula que, más que una penitencia por pecado de incesto o de soberbia, el aislamiento de Gregorio en la roca es una cuestión de elección. Consciente por fin de los males que la vida *mundana* puede acarrearle, decide abrazar la vida eremita:

Interessa-nos [...] saber em que medida a mãe e o filho se julgavam pecadores. [...]

Pranteiam-se, gritam que caíram nos laços do demónio (apesar de casarem na ignorância total de serem a mãe e o filho), mas ela continua a governar os seus estados. Só mais tarde entra para um mosteiro, mais por conselho de Gregório do que por imposição penitencial. Vestido de peregrino, Gregório não afirma que vai fazer penitência por causa do seu incesto meramente material. Fica-nos a impressão de que, ao saber que o demónio arma assim tantos laços nos caminhos do mundo, ele aproveita a sua separação da mãe para se meter em trilhos mais seguros de santidade. Foi então que o pescador lhe disse para se fazer eremita.

[...] A segunda hipótese nem vale a pena discuti-la: Gregório seria culpado porque não aceita nem cumpre a obrigação da penitência pelo pecado dos pais.

Quem é responsável pelo pecado dos pais? Que culpa tinha Gregório de ter nascido dum incesto? Enfim, a terceira hipótese: a culpa de Gregório não consiste num único delito, mas no total da sua posição, que se poderia descrever com a palavra *superbia*.

³²³ Geschière, 1968, pp. 759-760.

³²⁴ Willson, 1959, p. 199.

Para todos os investigadores, o incesto é a consequência do pecado cometido mais cedo, conscientemente e por livre decisão.

Existiu tal soberba latente em Gregório, apesar da sua inocência clara? [...]

Pecado pessoal? Consciente, não. Só que Gregório, desiludido dos caminhos mundanais, sentiu que o seu abade tinha razão. Havia ciladas por toda a parte. E havia também uma ordem moral objetivamente perturbada. Gregório, então, retirou-se para o ermo, na sua ânsia de santificação, mais do que penitência propriamente dita, pois não pecara por sua culpa³²⁵.

Esta renuncia al mundo es, por primera vez, una elección acertada: «By renouncing secular life and marriage, and by doing penance, the protagonist is able to achieve social acceptance and ecclesiastical power in the end as a “holy sinner”»³²⁶.

En todo caso, la elección de la vida penitente no es sino un cambio radical de su propio posicionamiento frente al mundo, una elección de una nueva vida, y para recuperar la gracia divina es indudablemente efectivo que el cambio sea tajante, derivado del reciente descubrimiento de la auténtica identidad:

No dudan los santos después de convertidos; y muchas veces ni siquiera antes: un proceso de conversión tan minuciosamente descrito (por razones obvias) como el de San Agustín en *El divino africano* no es lo habitual: predomina, al contrario, el súbito cambio de postura fruto de una no menos instantánea iluminación en la que pesa mucho la gracia y la voluntad divina, que encuentra terreno abonado en las cualidades humanas del santo antes apuntadas³²⁷.

Efectivamente, lo que se pretende resaltar en la leyenda no es la gravedad de la culpa, sino la importancia de la penitencia y la infinita misericordia divina:

Though Gregorius' extreme reaction to his unwitting incest seems to emphasize original sin and man's fallen state, the point of the story is not to denounce human weakness and appetite, but to celebrate the power of remorse and penance, and the infinite mercy of God³²⁸.

No debemos desdeñar, además del valor moral, el valor simbólico de la penitencia en la roca. Tras la primera anagnórisis —el descubrimiento de su carácter de expósito— Gregorio elige la vida caballeresca como medio para la búsqueda de su verdadera

³²⁵ Martins, 1975-76, pp. 95-99.

³²⁶ Archibald, 2003, p. 119.

³²⁷ Sirera, 1991, p. 66.

³²⁸ Archibald, 2003, p. 118.

identidad. Ya hemos repetido en numerosas ocasiones las nefastas consecuencias de esta elección. Sin embargo, en la segunda anagnórisis —el dramático descubrimiento de que su esposa es, a la vez, su madre— la elección de Gregorio es precisamente la renuncia a la identidad: se despoja de sus ropas, se aleja de su reino, renuncia a su nombre y, finalmente, a su figura humana: concluida la penitencia, el Gregorio que encuentran los sabios romanos es un Gregorio animalizado, peludo y deforme como una bestia.

Esta renuncia a todo lazo con su antigua condición es precisamente lo que justificará su elección como papa:

Provenientes a menudo de la élite social y cultural, los hombres de Dios eran en cualquier caso extraños a la humanidad común. Su ascesis, al hacerlos “inhumanos”, los disociaba aún más de ella. Rotos los vínculos familiares y económicos que les ligaban al mundo, ajenos a la compañía de las mujeres, que habrían podido contribuir a asignarles un lugar bien definido, aparecían, en última instancia, como las únicas personas totalmente libres e independientes en una sociedad paralizada a menudo por sus tensiones internas y por sus contradicciones. Por lo tanto, no sorprende que fueran a menudo para ésta el recurso extremo en caso de dificultad grave o de crisis³²⁹.

7.3.8 Supervivencia de Gregorio en la roca

Gregorio sobrevive milagrosamente —no en vano se trata de un santo— en la roca, sin comer ni beber, sustentándose tan solo del agua de lluvia que se acumulaba en una pequeña oquedad de la roca. No carece este hecho de valor simbólico. En el cántico que hace Moisés poco antes de su muerte proclama que Dios «es la Roca» y, entre los cuidados que Dios regaló a su pueblo detalla que «le dio a gustar miel de la peña, aceite de la dura roca»³³⁰. Thomas Mann en su novela *El elegido* reinterpreta este motivo argumental del siguiente modo:

Casi en el mismo centro había en la roca una pequeña concavidad llena hasta el borde de un líquido blanquecino y turbio, seguramente de la lluvia del día anterior, según creyó, sólo que llamativamente turbio y lechoso; de cualquier manera, le fue bien como bebida [...]. La bebida tenía un sabor azucarado y de cola, un poco como de almidón, y con algo de sabor a hinojo, y además algo de metal, como de hierro. Gregorius tuvo al momento la sensación de que con ella no sólo satisfacía su sed sino también su hambre, y además sorprendentemente a fondo [...]. Yo puedo deciros cuál era la explicación, pues he leído a los antiguos, para quienes, con mucha razón,

³²⁹ Vauchez, 1990, pp. 348-349.

³³⁰ Dt 32, 4-13.

la tierra mereció el nombre de gran madre y magna parens, de la cual toda criatura viva sale germinando a la superficie casi como elevada hacia Dios, como, en resumen, de un seno materno. Así también el hombre [...]. Por ello los autores que yo venero dicen saber que en un principio la tierra alimentaba a sus hijos después del nacimiento con su propia leche. Pues dicen que sus úteros llegaban como caños con sus raíces hasta muy hondo, y hasta allí la naturaleza dirigía por sí misma los canales de la tierra, y desde allí hacía fluir un zumo parecido a la leche que manaba de las aberturas de los conductos de la misma manera en que ahora afluye dulce leche al pecho de todas las puérperas [...]³³¹.

No en vano, según se lee en la Biblia, la tierra prometida es la tierra «que mana leche y miel»³³². Por otra parte, es un lugar común dentro de la literatura hagiográfica un cierto control de los santos sobre la naturaleza, como explica Vauchez:

El santo, en vida, se reconocía en primer lugar por el hecho de que había dominado en sí mismo a la naturaleza; de ello le venía, en cambio, un poder sobrenatural sobre los elementos y las criaturas. Así, los eremitas hacen que broten manantiales junto a su celda y que florezca un trozo de madera seca plantado en la tierra. Atraviesan el fuego sin quemarse y hacen callar con un solo gesto a los pájaros que perturban con su canto una ceremonia religiosa³³³.

7.3.9 La llave y el pez

Como señala Elstein, el motivo de la llave arrojada a las aguas y recuperada a través de un pez es tradicional en la literatura:

The motif of the keys thrown into the sea is part of a motifeme which may be formulated as follows: "A very valuable object is thrown into the water to avert a predestined decree, or to allow for its subsequent recovery from the belly of a fish as a sign from Heaven". This motifeme occurs in several variations: the object may be a ring, a pearl [...] or a key (as in the various versions of the *Gregorius* legend). An early occurrence of this motif is the well-known story of *The ring of Polycrates* as told by Herodotus³³⁴.

Delehay explica cómo es un motivo frecuente en la hagiografía, extraído sin duda (como leíamos antes en Elstein) del relato de *El anillo de Polícrates*, de Herodoto:

³³¹ Mann, *El elegido*, ed. 2002, pp. 226-228.

³³² Véase Ex 3, 8; Ex 3, 17; Ex 13, 5; Ex 33, 3; Nm 13, 27; Nm 14, 8; Nm 16, 13-14; Dt 6, 3; Dt 11, 9; Dt 31, 20; Jos 5, 6; Jr 11, 5; Jr 32, 22; Ez 20, 6; Ez 20, 15;

³³³ Vauchez, 1990, p. 348.

³³⁴ Elstein, 1986, p. 199.

L'histoire de l'objet jeté à la mer et retrouvé dans le ventre d'un poisson, que l'on raconte dans les Vies de saint Ambroise de Cahors, de saint Maurille, de saint Magloire, de saint Kentigern, et dans bien d'autres, n'est qu'une réminiscence de l'anneau de Polycrate, connu par Hérodote³³⁵.

No debemos olvidar, sin embargo, que también en los evangelios encontramos un relato con dos ítems comunes: el objeto de valor y su encuentro en el interior de un pez:

Cuando llegaron a Cafarnaún, se acercaron a Pedro los que cobraban el impuesto del templo y le dijeron:

-¿No paga vuestro maestro el impuesto?

Pedro contestó:

-Sí.

Al entrar en la casa, se anticipó Jesús a preguntarle:

-¿Qué te parece, Simón? Los reyes de la tierra ¿a quiénes cobran los impuestos y contribuciones: a sus hijos o a los extraños?

Pedro contestó:

-A los extraños.

Jesús le dijo:

-Por tanto, los hijos están exentos. Con todo, para que no se escandalicen, vete al lago, echa el anzuelo y saca el primer pez que pique, ábrele la boca y encontrarás en ella una moneda de plata. Tómala y dásela por mí y por ti³³⁶.

7.3.10 Otros milagros

Aunque hemos ilustrado anteriormente los dos milagros que tienen mayor tradición literaria —la supervivencia de Gregorio alimentándose del agua de la roca y la recuperación de la llave arrojada al mar—, no son esos los únicos milagros que suceden en torno a la elección de Gregorio como papa. Wilson resume todos estos milagros: además del episodio del anillo y de la supervivencia durante diecisiete años en la roca, los sueños idénticos de los dos romanos³³⁷, la transformación del escéptico pescador en creyente, el redescubrimiento de las tablillas (que, diecisiete años después, están en blanco, como símbolo de que el pecado de Gregorio ha sido limpiado), la transformación

³³⁵ Delehayé, 1927, p. 32.

³³⁶ Mt 17, 24-27.

³³⁷ En los testimonios que hemos manejado, sin embargo, no encontramos ninguno en que la revelación tenga lugar a través de un sueño; algunas versiones son poco concretas al explicar la llegada de dicha revelación, otras precisan que un ángel—o una voz— se aparece a un colectivo de romanos en oración, otras, finalmente, puntualizan que el aviso sobrenatural les llega de forma independiente a dos romanos que se encuentran orando en sus casas.

física de Gregorio, paralela a la espiritual (antes era hermoso y estaba condenado por su terrible pecado, ahora es horrendo y deforme pero su alma se ha purificado y, de hecho, alcanzará la mayor dignidad que un cristiano puede obtener: el papado)³³⁸:

In his determination to expiate his sin he condemns himself to live the rest of his life chained to a rock in the middle of a lake, into which he throws the key to his chains. Miraculously, he survives for seventeen years without food, exposed to all weathers. It is hardly necessary to stress that the inordinate length of time spent in isolation under such conditions is symbolically conceived. Because it is incredible by normal standards it is all the more effective as a symbol. God does indeed perform a miracle when he causes the key to be found in the belly of a fish. The identical dreams of the two “wise Romans”, which guide them to Gregorius, are yet another miracle, the result of the intervention of Divine grace. A whole series of miracles underlines the sacramental character of the “rescue of Gregorius”. [...] The fisherman, who has been singularly lacking in compassionate charity, in contrast to his wife, is suitably impressed by this “magic”, being transformed into a new man [...]. Perhaps the most potent symbolism of all resides in the rediscovery of the tablet left by Gregorius in the fisherman’s hut seventeen years later. [...] Miraculously, the law is renewed, and by the hand of him who wrought it: the Old gives place to the New in the “resurrection” of the tablet. Gregorius’s own transformation and rebirth find powerful symbolical expression in this renewal of the Law. The importance of this symbolism cannot be emphasized too strongly: *caritas* is the New Law. [...] His external appearance contrasts unfavourably with his earlier physical beauty, which had aroused suspicion in the mind of the fisherman, but again the paradox is evident: formerly he was inwardly disfigured by sin, whereas now he is cleaned and has reverted to the purity of resemblance to God. Although his body bears the cruel marks of his seventeen-year stay on the rock, his soul has been purified. So pitiable is the appearance of Gregorius that the Romans are moved to tears in their “caritative” compassion³³⁹.

³³⁸ Se omiten, sin embargo, diversos milagros que suceden en algunas versiones: la curación de los enfermos, las campanas que tocan solas ante la llegada de Gregorio a Roma.

³³⁹ Willson, 1959, pp. 201-202.

CAPÍTULO 8:
PRINCIPALES MANIFESTACIONES
LITERARIAS DE LA LEYENDA

Como ya hemos explicado con anterioridad, la leyenda del papa Gregorio ha servido de fuente a numerosas obras literarias. En este capítulo vamos a presentar brevemente las principales versiones, desde el primer testimonio en que puede identificarse como “leyenda del papa Gregorio”, esto es, desde el texto medieval francés³⁴⁰, hasta su llegada a la literatura española áurea. En el capítulo siguiente analizaremos las variantes entre las versiones más pertinentes, con objeto de establecer una hipótesis sobre la historia textual de la leyenda que sirve como fuente a nuestra comedia.

8.1 EL *GRÉGOIRE*

Es bastante frecuente, tanto en estudios generales como en parciales, hablar genéricamente del *Grégoire* francés, sin precisar más, pues se trata de un texto muy conocido en la tradición francesa. Es habitual el empleo de esta denominación para hablar de las seis versiones manuscritas del poema en octosílabos con rima consonante conocido como *Vie du pape Saint Grégoire*. Sin embargo, en muchas ocasiones se utiliza para hablar en general de los testimonios medievales franceses de esta leyenda, es decir, de los seis en octosílabos, del poema en alejandrinos y del texto en prosa. De hecho, Hendrik Bastiaan Sol, cuando edita el texto del *Grégoire*, decide hacer una edición sinóptica de los seis textos octosílabos³⁴¹, y, en una segunda parte de su obra, presenta el texto en alejandrinos y el texto en prosa, dándoles por tanto una entidad de texto unitario³⁴².

³⁴⁰ Aunque en el capítulo 6 hablamos de dos cuentos —sirio y copto— que probablemente fueron el origen de la leyenda, se trata de una hipótesis que no podemos confirmar; además, ya hemos mencionado que en estas versiones aún el protagonista no recibe el nombre que lo caracteriza e, igualmente, muchos de los detalles que permanecen en toda la tradición textual de la leyenda todavía no han sido perfilados. Por lo tanto, iniciamos nuestro estudio de las versiones literarias a partir del primer testimonio confirmado.

³⁴¹ Edición crítica de A1 y B1, diplomática del resto.

³⁴² *La vie du pape Saint Gregoire*, ed. 1977.

8.1.1 *Grégoire* en octosílabos

Se trata de seis versiones en dos familias, A y B, cuyo *stemma* ha planteado muchas dificultades: los diversos investigadores que han analizado los testimonios han llegado a conclusiones muy diversas al respecto.

8.1.1.1 DATACIÓN

Littre³⁴³ dedica un espacio considerable en su investigación al problema de la cronología de este texto. En primer lugar, toma como referencia a Hartman von Aue, autor de otra de las versiones, que se basó para su *Gregorius* precisamente en el poema francés:

La vie de Hartmann s'étend de 1150 à 1220. S'il composa, comme le pense M. Greith, ce poème de Grégoire dans sa jeunesse, l'original français doit être reporté assez haut dans le douzième siècle; et, en tous cas, c'est à ce siècle qu'il faut l'assigner, lors même que Hartmann l'aurait imité dans les dernières années de sa vie³⁴⁴.

Añade Littré que en el siglo XII el arte de versificación sufre una reforma considerable: se pasa de una rima asonante al gusto por la consonante. La asonancia, por tanto, es señal de gran antigüedad, y los poemas que la presentan pertenecen al siglo XI o principios del XII.

Los estudios de otros investigadores parecen confirmar la hipótesis establecida por Littré:

Mario Roques había afirmado en 1922, tras analizar la métrica del poema, que «Il a existé de la *Vie de Saint Grégoire* une forme destinée à être chantée, cette œuvre était composée en strophes de huit octosyllabes à rimes plates»³⁴⁵, y esto es lo que, según Roques, le hace aproximarse a las antiguas canciones de santos como la *Vie de saint Alexis* (fechada en torno a los años 1040-1045) y la *Vie de saint Léger* (hacia el año 980). Además, muchas unidades de sentido coinciden con una o más estrofas de ocho versos.

³⁴³ Littré, 1863.

³⁴⁴ Littré, 1863, p. 193.

³⁴⁵ Roques, 1922, p. 60.

Brigitte Herlem-Prey se basa en las afirmaciones de Roques y concluye que «l'archétype commun devait être une chanson de saint écrite en strophes de quatre vers, probablement assonancés, et datant de la 1^{re} moitié du XI^e siècle»³⁴⁶. Además de lo ya referido por Roques, añade la importancia del número 4 en el poema, semejante a la del número 5 en la *Vie de saint Alexis* (también de la primera mitad de ese siglo): la leyenda tiene 4 partes, hay 4 veces una escena de reconocimiento, 4 intervenciones importantes de las tablas (composición, revelación del origen, reconocimiento de madre e hijo, milagro final), Gregorio atraviesa 4 veces el mar y cada vez significa un cambio de vida (hacia la abadía y la vida clerical; hacia Aquitania y la vida señorial; hacia la roca y la vida penitente; hacia Roma y el papado), en cada una de las 4 partes hay un largo diálogo que Prey llama «scène de conseil»³⁴⁷ (1: el barón aconseja a los dos hermanos; 2: el abad aconseja a Gregorio; 3: Gregorio da a su madre consejos de penitencia; 4: el papa aconseja a la pecadora antes del reconocimiento). Finalmente, Prey señala que en la *Vie de saint Grégoire* se utilizan procedimientos de anticipación semejantes a los que se observan en la *Chanson de Roland*.

Hay, según Herlem-Prey, otras dos circunstancias que ayudan a fechar el poema. Por una parte, en B1 el nombre de la Virgen y de Jesús aparece 5 veces; en A1 no hay ninguna referencia. El culto a la Virgen surgió en torno a 1100; debemos deducir que el arquetipo en que se basan A1 y B1 se originó en un momento en que el culto a la Virgen aún no estaba establecido. Por otra parte, en B1 se nos dice que no es el Gregorio del canto [gregoriano], pero sí uno de los cinco con ese nombre. Por lo tanto, B1 debió componerse entre el pontificado de Gregorio V (996-999) y el de Gregorio VI (1045-46).

8.1.1.2 EL AUTOR

Es una labor compleja la de dilucidar siquiera la procedencia del autor primigenio del *Grégoire* en octosílabos. En el poema hay elementos típicamente hagiográficos, otros extraídos de la tradición clásica, otros de cuentos populares y muchos de los pilares de la sociedad caballeresca del Medievo francés. Por los rasgos del poema, bien podría tratarse

³⁴⁶ Herlem-Prey, 1987.

³⁴⁷ Herlem-Prey, 1987, p. 475.

de un poeta seglar, bien de un clérigo: por una parte, demuestra conocer a la perfección la concepción cortés imperante en su época, pero, por otra, profundiza en problemas teológicos muy complejos. Lo explica Geschière:

La Légende du Pape Grégoire unit de façon curieuse un fond hagiographique à des éléments empruntés à la tradition antique, à celle des contes populaires et à la société chevaleresque du XIIe siècle français. Le fond hagiographique apparaît avec une parfaite netteté: Un péché horrible —Grégoire né d'inceste devient incestueux lui-même en épousant sa propre mère— suivi d'une pénitence humainement inimaginable qui justifie l'éclat avec lequel la miséricorde divine se manifeste. L'auteur est un poète expérimenté, qui manie l'octosyllabe avec beaucoup d'aisance, qui est capable de broser rapidement des tableaux hauts en couleur et traduit à l'occasion avec subtilité et délicatesse des émotions profondes. Ses dialogues sont très vivants. En outre c'est visiblement un clerc qui est bien au courant des problèmes théologiques de l'époque. Le péché dont il s'agit est trop horrible pour en faire l'histoire. Néanmoins il en parlera pour le profit des autres pécheurs, afin que ceux-ci puissent y trouver un avertissement. Son avertissement concerne moins le péché de l'inceste —il en décèle bien le caractère exceptionnel— que celui, capital, de la désespérance, qui a mené Judas à sa perte. Il insiste dès le début sur la grande valeur de la pénitence, de la contrition et sur l'immensité de la miséricorde divine. D'autre part, en dehors de la théologie, l'auteur semble très bien connaître les conceptions courtoises de son époque. Il existe, en effet, entre la société chevaleresque et notre histoire plus qu'un lien fortuit et purement formel. Nous pensons surtout au passage où l'auteur nous relate la brève mais émouvante vie de Grégoire chevalier. Dans la série des événements qui le mènent à sa perte, cette vie de chevalier joue un rôle important. C'est en effet grâce à sa carrière de chevalier, qui le conduit à l'apogée de la gloire terrestre, que le diable trouve moyen de lui faire commettre le péché le plus abject, le mariage avec sa mère³⁴⁸.

Teniendo en cuenta esta complejidad, la antigüedad del texto y la ausencia de atribuciones —contemporáneas al texto o posteriores—, la autoría del *Grégoire*, al menos con los datos que manejamos hoy, es un problema insoluble.

8.1.1.3 LOS MANUSCRITOS

La vie du pape Saint Grégoire se conserva en seis manuscritos, conocidos tradicionalmente por las siglas B₁, B₂, B₃, A₁, A₂ y A₃. Hasta el año 1977, en que Hendrik Bastiaan Sol publicó su edición sinóptica de estos seis manuscritos, no existía una edición crítica de la leyenda del papa Gregorio en octosílabos que abarcara todos los testimonios.

³⁴⁸ Geschière, 1968, pp. 751-752.

Gerta Telger³⁴⁹ hizo en 1933 una edición no muy exhaustiva de B₁. Las tentativas de hacer una nueva edición fracasaron, como hemos dicho, hasta el año 1977. En 1933 Paul Meyer anunció en *Romania* que Weber estaba preparando una edición crítica para la S.A.T.F. (Société de Anciennes Textes Françaises). También Mario Roques, que dedicó la mayor parte de su carrera investigadora al texto francés, prometió (*Romania*, 1956) una edición paralela de dos textos críticos basados en A y B, pocos años antes de su muerte. Ninguno de estos dos proyectos se llevó a término.

Hendrik Bastiaan Sol se decide a editar los seis manuscritos en octosílabos de forma sinóptica pues, según argumenta, la tarea de proponer un texto que se aproxime al ancestro común supondría un serio problema, ya que se deberían tomar un buen número de decisiones de forma arbitraria.

Sol escoge tres fragmentos para ilustrar la dificultad de esta tarea: el combate por la conquista de la ciudad (mucho más amplio en A₁), la llegada de Gregorio a Roma y la reunión con su madre (ausentes en B₁), y los diferentes epílogos. Según Mario Roques³⁵⁰ estos tres pasajes son determinantes para concluir que el testimonio B₁ es el único sin contaminar del ancestro común. Según él, el relato del combate no es una versión abreviada, la llegada a Roma y el reencuentro madre-hijo no estaban en la redacción originaria y el epílogo de este testimonio presenta una conclusión moral que encaja a la perfección con la preocupación descrita en el prólogo de las seis versiones.

Sol argumenta que se trata de una base demasiado frágil para sostener que B₁ es el texto más próximo al arquetipo. Además, en lo referente a la versificación, Roques arguye que en el arquetipo los versos estaban agrupados en octavas, modelo de agrupación de versos que está ausente en A y en B₂:

Si, comme j'espère l'avoir rendu au moins probable, la forme strophique était déjà celle de la version originale de la *Vie de saint Grégoire*, source des deux versions A y B, le rapport des divers manuscrits se trouve largement éclairé: la version B est la plus proche de l'original; B₁ est, malgré des fautes et aussi des modifications voulues, le meilleur représentant de cette famille; la version A est l'oeuvre d'un remanieur désireux à la fois d'embellir sa matière et de présenter sous une forme métrique plus courante, plus conforme sans doute au goût du public auquel elle était

³⁴⁹ Telger, 1933.

³⁵⁰ Roques, 1922, p. 60.

destinée, mieux adaptée peut-être à des conditions nouvelles de récitation ou de lecture³⁵¹.

Pero precisamente en fragmentos que faltan en B₁, podemos a través de otros testimonios recuperar un gran número de octavas. En particular muy interesante es el caso de la narración de la llegada a Roma de Gregorio, que en B₁ ocupa solo cuatro versos, es decir, ni siquiera una octava completa, mientras que el mismo pasaje en B₂ ocupa dos octavas sucesivas. Según propone Hendrik Sol, no hay nada que pueda llevarnos a decidir si es A la que amplifica el poema o B el que lo abrevia. La extensión de ambas familias varía sensiblemente, pero es igualmente probable que el autor del arquetipo A ampliara el original como que el del arquetipo B la acortara. Aunque en un principio pareciera lo contrario, Mario Roques concluyó lo mismo cuando casi finalizaba su carrera investigadora, tras toda una vida dedicada al *Grégoire*, y de hecho planeaba, como ya hemos mencionado más arriba, hacer una edición crítica en que se pudiesen recoger paralelamente, en una misma página, las versiones A y B, aunque continuaba inclinándose hasta cierto punto por una mayor fidelidad de B.

Hendrik Bastiaan Sol utiliza un argumento adicional en favor de la disposición sinóptica de los textos: la relación de estas versiones francesas con el poema alemán y el medio-inglés, que en ocasiones se oponen a uno, a varios o incluso a todos los testimonios franceses. Por ejemplo, Hartmann no hace ninguna referencia a la cuna en la que se recuesta al niño antes de su exposición al mar. En este caso, la versión inglesa sí se ajusta a los textos franceses de que disponemos. Ni Hartmann ni el escriba inglés hablan de la visita que el abad va a hacer al pescador, interrumpiendo su discusión con Gregorio. Sin embargo, estas versiones no francesas hablan de un fuerte viento o tempestad que permiten la veloz llegada de Gregorio a la tierra de su madre. Todas estas circunstancias son suficientes para argumentar que tanto Hartmann como el poeta inglés pudieron valerse de una versión francesa, análoga a las de las familias A y B, diferente en algunos puntos a esas dos versiones, pero quizá igualmente próxima al ancestro común. Por todo ello, con dos familias A y B con las mismas posibilidades de ser la más próxima al arquetipo, y con indicios de que existieron una o varias versiones adicionales que hoy no

³⁵¹ Roques, 1922, pp. 57-58.

conservamos, Hendrik Sol consideró demasiado osado optar por la edición de un único texto.

Brigitte Herlem-Prey, aunque acepta la dificultad que entraña este problema, no aprueba el hecho de que Hendrik Sol no tome ninguna posición al respecto³⁵². Ella hace un análisis exhaustivo de la obra, marcando las diferencias de estructura, de contenido o de ambos aspectos en los diversos manuscritos. Pero es el análisis argumental de la obra el que le lleva a concluir que no debe ser A el que amplifica, sino B el que abrevia. Su razonamiento para llegar a esta conclusión nos parece tan interesante que no podemos menos que resumirlo.

En primer lugar, ella divide la obra en cuatro partes: 1) El primer incesto; 2) Gregorio en casa del pescador y del abad; 3) El segundo incesto; 4) Penitencia y exaltación. Al analizar estos bloques como estructuras independientes, concluye que el autor original se basó para su composición en el recurso técnico de *uplicatio et variatio*. Son numerosos los ejemplos que cita:

-Intervenciones sobrenaturales: el diablo interviene para el amor incestuoso entre los hermanos (primera parte) y para el matrimonio de Gregorio con su madre (tercera parte); Dios interviene, asimismo, en dos ocasiones, para salvar al pequeño de las olas y para elevar a Gregorio a la silla apostólica.

-Hay dos incestos, en la primera y en la tercera parte.

-El barón confía el secreto a su esposa y ésta lo guarda; el pescador confía el secreto a su esposa y ésta lo cuenta.

-Gregorio se siente avergonzado dos veces por una revelación relacionada con las tablas: al final de la segunda parte porque le revelan su origen y al final de la tercera porque le descubren su propio pecado; las dos veces decide abandonar la tierra e iniciar una nueva vida: la primera vez abandona el claustro por la caballería y la segunda abandona los honores mundanos para abrazar una vida de penitencia.

-Gregorio se aloja dos veces en casa del pescador, antes y después de su penitencia.

Prey señala todos estos paralelismos para luego aplicarlos en la que constituye la mayor diferencia entre A y B: el episodio del reencuentro entre madre e hijo en Roma

³⁵² Véase Herlem-Prey, 1987.

(presente en A, ausente en B). Según esta investigadora, este episodio es necesario no solo como contrapunto del reconocimiento de Gregorio y su madre (al final de la tercera parte), sino que es el final ideal de la leyenda, puesto que no deja inconclusa la historia de la pecadora. El paralelismo es claro: al final de la tercera parte, madre e hijo se reconocen «sous le signe du malheur» y en esta escena lo hacen «sous le signe de la joie»³⁵³.

Tomando esto como prueba, Brigitte Herlem-Prey afirma que probablemente A (cuyas diferencias con B1 a veces se mantienen en B2 y B3) se trata de una fuente más completa y por lo tanto más próxima al arquetipo original.

Como puede deducirse de los trabajos de Sol y Prey, la tarea de establecer un *stemma* satisfactorio para este texto es harto dificultosa. Así lo explica Geschière:

Une classification susceptible de démontrer la filiation des ms. reste difficile à cause de la très grande complication des variantes. La méthode de Dom Quentin n’a pas plus fourni de résultats sûrs que celle dite des fautes ou des leçons communes. Tout le monde est d’accord pour constater que la série A (1, 2, 3) s’oppose à B (1, 2, 3), mais c’est à peu près à cela que l’accord se réduit³⁵⁴.

Son muchos los *stemmas* propuestos³⁵⁵, entre los que destacaremos la hipótesis de Krause³⁵⁶, sobre la que comenta Geschière:

Le *stemma* le plus ingénieux est sans doute celui établi par Krause, qui suppose l’existence de deux manuscrits mixtes [...]. Mais même le *stemma* de Krause, qui explique tout ou peu s’en faut, laisse sceptique, peut-être justement à cause de sa perfection. Il s’agit d’une hypothèse de travail, qu’il sera impossible de trouver jamais en défaut, comme il sera également impossible de jamais prouver son bien-fondé. A moins bien entendu de retrouver ces manuscrits mixtes³⁵⁷.

Herlem-Prey propone que tal vez se puede reconstruir cómo fue el arquetipo original basándonos precisamente en el texto de Hartmann: en su opinión, en caso de contradicción entre las distintas versiones, la adecuada es la que sigue el poeta alemán.

Haremos a continuación una breve descripción de cada uno de los manuscritos:

MANUSCRITO B₁. LONDRES, BRITISH MUSEUM, EGERTON 612

³⁵³ Herlem-Prey, 1987, p. 472.

³⁵⁴ Geschière, 1968, p. 763.

³⁵⁵ Miehle, 1886, Roques, 1922, Krause, 1932.

³⁵⁶ Krause, 1932.

³⁵⁷ Geschière, 1968, pp. 763-764.

Colección de leyendas escritas en pergamino, en 4º, de procedencia inglesa, que data de principios del siglo XIII. La colección consta de 42 piezas; las 40 primeras constituyen una colección de leyendas traducidas del latín a mediados del siglo XII por Willame Adgar; la nº 41 se titula *De saint Gregoire* y la nº 42 *De l'abesse enceinte*. No son atribuibles a Adgar, se consideran agregados por el copista de la colección. Nuestra leyenda es con mucho la más extensa de la colección: consta de 2076 versos. Ocupa los ff. 75r b-96r a.

MANUSCRITO B₂. PARÍS, BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL, 3527

Manuscrito en pergamino, que contiene la colección titulada *Recueil d'anciennes poésies françaises*, compuesta por 7 textos, procedente de la biblioteca de M. de Paulmy. La leyenda de Gregorio es la cuarta, y ocupa los ff. 155v b-169v b.

MANUSCRITO B₃. CAMBRAI, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, 812

Manuscrito en papel, con dos partes. La primera parte contiene una colección de leyendas según el año litúrgico, desde San Andrés a San Saturno, que es una traducción de la *Leyenda áurea*. La segunda parte consta de 47 hojas, con cifras árabes en el recto. La leyenda de Gregorio ocupa las 17 primeras, y a continuación encontramos 12 textos, en verso o en prosa, siempre de materia piadosa. Encima de las dos columnas de la primera página, una mano más tardía escribió: «S'ensuit la vie de Monseigneur saint Gregoire qui fust / filz de frere et de soeur et depuis mari de sa mere en parfin / fust pape de Rome».

FRAGMENTO B. LONDRES, BRITISH MUSEUM

Se trata de un fragmento de manuscrito procedente de una antigua encuadernación de un libro impreso de 1535. Fue descrito y publicado por Mario Roques³⁵⁸. Cien versos, parcialmente mutilados, que corresponden casi palabra a palabra a los versos 1939-2032 de la versión B₁. Al final, encontramos un éxplícit: «Explicit vita Sancti Gregorii in romanis». El fragmento data de finales del siglo XIII. Su importancia, según señala Hendrik Sol, reside en que da una versión aún más reducida que B₁: el epílogo sobre los diversos Gregorios y las consideraciones morales del copista de B₁ están ausentes.

MANUSCRITO A₁. TOURS, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, 927

³⁵⁸ Roques 1957.

Esta versión del *Grégoire* se incluye en el célebre manuscrito 927 de Tours, probablemente el documento en papel más antiguo de Francia. Tanto la escritura del manuscrito como su datación han dado problemas. Según Víctor Luzarche³⁵⁹, el manuscrito fue confeccionado por dos copistas; Delisle³⁶⁰ y Dorange³⁶¹ opinan que fue elaborado por una sola mano y Aebischer³⁶² distingue tres. La fecha se sitúa hacia mediados del siglo XIII. La colección procede de la Abadía de Marmoutier, los monjes la compraron en Toulouse en 1716. Según Aebischer³⁶³, la colección había pertenecido a la biblioteca del castillo de Sault en Provence. El texto de Gregorio es el nº 44, y ocupa los ff. 109r-184v.

MANUSCRITO A₂. PARÍS, BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL, 3516

El manuscrito se databa entre 1267-1268, hasta que Samaran y Marichal³⁶⁴ pusieron esta datación en duda, señalando que los dos primeros folios, empleados para fechar el manuscrito, fueron escritos por una mano diferente a la del resto del texto, del cual solo puede decirse que la escritura es del siglo XIII. La colección, titulada «Poésies françaises religieuses et autres; XIIIe siècle», está escrita en pergamino. Primero encontramos la Biblia de Hermann de Valenciennes; está seguida por otras 60 piezas diversas (vidas de santos, milagros, crónicas, etc). La leyenda de Gregorio se encuentra en los folios 101r a-107v b.

MANUSCRITO A₃. PARÍS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, F. FR. 1545

Colección en papel, titulada *Le livre des Peres anciens*, compuesta por 40 textos. El texto de Gregorio es el último de la colección, y ocupa los ff. 121r-136v. La colección fue copiada en 1469 por el notario público Guillaume le Moyne, como se menciona en el segundo folio preliminar. En el siglo XVII el manuscrito perteneció a la biblioteca del coleccionista Philibert de la Mare; en 1719 pasó a la Biblioteca Real.

³⁵⁹ Luzarche, 1857.

³⁶⁰ Delisle, 1873.

³⁶¹ Dorange, 1875.

³⁶² Aebischer, 1964.

³⁶³ Aebischer, 1964.

³⁶⁴ Samaran y Marichal, 1959.

8.1.2 *Grégoire* en alejandrinos (París, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1707)

La única copia conservada de la leyenda de Gregorio en alejandrinos es la segunda pieza de una colección de 19 textos en papel que data del siglo XV. Entre estos textos figuran algunas baladas, una pieza titulada *Dit des Rois*, una *Recepte contre la peste*, milagros... El texto fue editado por Carl Fant (1886) y Hendrik Bastiaan Sol (1977).

Carl Fant argumenta que el manuscrito data del siglo XV y la redacción original debe ser del segundo cuarto del siglo XIV. Se basa para ello en la confusión de -s y -z finales. Sin embargo, Sol no acepta esta hipótesis, y postula que probablemente se trata de una redacción de principios del siglo XIII, si no de finales del XII³⁶⁵.

8.1.3 *Grégoire* en prosa

El manuscrito francés 141² de la colección mediceo-palatina de La Laurentiana de Florencia contiene una colección de vidas de santos ordenadas según el año litúrgico. Esta recopilación de leyendas fue encuadernada en dos tomos en el siglo XVIII, pero anteriormente formaba un único volumen. El manuscrito está fechado: el copista, llamado Jehan li Eschiers y oriundo de la región de Arras, anota al final que ha acabado su copia el 14 de agosto de 1399. La mayor parte de las leyendas (muchas de ellas vidas de santos) están tomadas de la *Leyenda áurea*. La leyenda de Gregorio ocupa el puesto nº 198 (316r a-317r b)³⁶⁶.

³⁶⁵ Sol, 1977, p. 382.

³⁶⁶ Para más datos de este manuscrito, véase la edición del mismo que realiza Paul Meyer (1904).

8.2 GREGORIUS, DE HARTMANN VON AUE

8.2.1 El autor

En su introducción al *Gregorius*, Antonio Regales hace un completo resumen sobre los datos de los que disponemos acerca de la biografía de Hartmann von Aue:

Nada seguro sabemos sobre la vida de Hartmann von Aue, del que no se ha logrado encontrar documento histórico fidedigno alguno. Quizá vivió entre 1165 y 1215, aunque se han conjeturado también otras fechas aproximadas. [...] Hartmann aspiraba a contribuir a crear una lengua literaria por encima de las peculiaridades dialectales del Sur de Alemania [...]. Por debajo de la lengua unificadora de Hartmann se deslizan en algunas de sus rimas, sin embargo, peculiaridades alamanicas [*sic*] que delatan el origen de nuestro autor. Heinrich von der Türlin apoya este origen. Nos dice que era *von de Swâbe Lande*, es decir, del Ducado de Suabia, aunque éste existía a la sazón poco más que sobre el papel y se extendía incluso por Baviera y por Alsacia. Los intentos por localizar el origen de Hartmann von Aue con mayor precisión han sido más bien vanos, a pesar de la abundante bibliografía sobre el asunto [...]. Esta búsqueda de la sede originaria de Hartmann presupone que éste era noble y que tenía un blasón. En la investigación moderna esto también se considera problemático³⁶⁷.

En los cinco primeros versos de *El pobre Enrique* se nos explica, además, que era caballero y ministerial (empleados de la nobleza que, a lo largo del siglo XII, van consiguiendo la libertad y, con creciente poder, transformándose en el escalón más bajo de la misma).

La muerte de su señor feudal parece haber afectado mucho a Hartmann, aunque tampoco ha podido ser identificado (lo más probable es que fuera Berthold IV de Zahringen, que murió en 1186, o Welf VI de Altdorf-Ravensburg, fallecido en 1191).

De su obra se deduce que era más culto que la mayoría de los ministeriales e, incluso, de los poetas épicos. Se mostraba muy orgulloso de su formación:

Junto a clásicos como Virgilio y Ovidio, había leído a los escritores franceses, cuya lengua dominaba con maestría. En el *Gregorio* nos describe detenidamente la formación del joven protagonista, seguramente recordando su propia formación³⁶⁸.

³⁶⁷ Regales, 2000, p. 9.

³⁶⁸ Regales, 2000, p. 11.

Su producción literaria es la siguiente:

-60 canciones.

-Novelas en verso del ciclo del rey Arturo: el *Erec* y el *Iwein*.

-*Die Klage* (“La lamentación”): *disputatio* medieval entre el cuerpo y el corazón.

-*Der arme Heinrich* (“El pobre Enrique”).

-*Gregorius*.

8.2.2 La obra

Gregorius se ha conservado en cinco manuscritos, prácticamente completos, y en cinco fragmentos. Como explica Archibald, se trata de un poema de corte mucho más didáctico que su precedente francés:

From beginning to end, and particularly at the beginning and the end, *Gregorius* is an explicitly didactic Christian poem, though Hartmann von Aue was not a cleric, and was presumably writing for a courtly lay audience. It is, as he repeatedly states, an *exemplum* of the value of repentance and of the importance of resisting despair [...]. The two main enemies of the protagonists, and of all humankind, are the devil, prompter of the initial incest, and despair, the Deadly Sin against which Hartmann repeatedly warns his readers³⁶⁹.

La fecha de composición del poema se desconoce, pero suele considerarse una obra de juventud, por lo que la podríamos ubicar en torno al último cuarto del siglo XII.

8.3 LA TRADUCCIÓN LATINA DE ARNOLD VON LÜBECK³⁷⁰

El abad benedictino Arnold von Lübeck tradujo el *Gregorius* de Hartmann al latín por encargo de William von Braunschweig-Lüneburg a principios del siglo XIII, hacia 1210. Se trata de una traducción al estilo medieval, es decir, con notables amplificaciones e inserciones por parte del traductor, que actúa a su vez como nuevo autor de la obra. Sin embargo, las diferencias en cuanto al argumento de la obra no son demasiadas ni muy notables.

³⁶⁹ Archibald, 2003, p. 113.

³⁷⁰ Von Lübeck, 1980-81.

8.4 *GESTA ROMANORUM*

8.4.1 El autor

La identidad del anónimo autor de las *Gesta romanorum* es un problema de difícil resolución:

Una vez desestimadas las opiniones de F. Warton y F. Madden en la atribución de la autoría a Petrus Bechorius [...], al igual que a Helinando [...], la autoría, lugar y fecha de la compilación primigenia sigue siendo un enigma, aunque hay datos que pueden acercarnos con cierta veracidad a estas cuestiones³⁷¹.

Como resume Ventura de la Torre, hay básicamente dos posturas entre los estudiosos: los que abogan por un origen centroeuropeo y los que lo sitúan en Inglaterra. Sin embargo —explica de la Torre—, a partir de los descubrimientos de nuevos manuscritos en la segunda mitad del siglo XX, la hipótesis centroeuropea cobra mayor importancia, por la abundancia de manuscritos de la familia germanolatina y la inclusión de *exempla* procedentes de distintas versiones del ciclo de los *Siete sabios*, fundamentalmente con presencia textual al principio y al final de la colección. Concluye Ventura de la Torre:

lo cierto es que el número de manuscritos germanolatinos de los siglos XIV y XV es abrumador frente a los manuscritos anglolatinos, así como la filiación continental del ms. de Insbruck, y es en Centroeuropa donde aparece una tradición manuscrita del *G.R.* de tan amplia repercusión que los primeros incunables latinos (1470-1472) salen a la luz en prensas de ciudades del Imperio germánico. ¿Cómo es posible que de los escasos manuscritos anglolatinos, los más tempranos sean de finales del s XIV? Es probable, como señala B. Weiske, que el compilador primigenio perteneciese a la orden franciscana, basándose en las similitudes de algunas citas bíblicas de la moralización con las mencionadas por S. Francisco en sus *Opuscula*, así como la coincidencia exegetica respecto a la pobreza y la defensa de los sacramentos, aunque es extraño que no nombre ni incluya ninguna leyenda franciscana (*Fioretti*) o referencia al santo, típico de las colecciones de la orden menor, más aún si tenemos en cuenta que sí incluye hagiografías como la de S. Eustaquio o S. Alejo³⁷².

³⁷¹ Torre Rodríguez, 2004, p. 20.

³⁷² Torre Rodríguez, 2004, p. 21.

8.4.2 El texto

Ventura de la Torre describe esta colección de *exempla* de la siguiente manera:

El *G.R.* es una de las colecciones de *exempla* para uso homilético y parenético más popular en Occidente en los siglos XIV y XV, que se imprimió rápidamente, no sólo en latín (1470), sino en holandés (1484) o en alemán (1489). [...] H. Oesterley enumera y describe un total de 111 mss. latinos, en su mayoría pertenecientes al s. XV (sólo 8 del s. XIV); 24 mss. alemanes del s. XV [...] y 3 mss. ingleses del s. XV, de acuerdo con la descripción e inventario de F. Madden. A estos 138 mss., H. Oesterley añade y cita otros 27 mss. latinos que no pudo analizar, entre ellos el famoso de Insbruck, datado el año 1342. Posteriormente, J. A. Herbert aporta 5 mss. que el erudito alemán ni menciona ni describe, a los que se adjuntan otra treintena que J. Th. Welter cita y describe. A partir de la segunda mitad del s. XX y gracias a los inventarios de Röhl, Hommers, Gerdes, etc., se han clasificado un número de manuscritos del *G.R.* cercanos a los 350, descritos unitariamente por B. Weiske, gran parte de ellos copias del s. XV, con variantes relativas al número de relatos y a su materia literaria. La biblioteca del monasterio de El Escorial conserva en sus fondos latinos un *G.R.* del s. XIV que se corresponde, en cuanto modelo, con el conservado en la B. N. de París de cuarenta ejemplares, inventariado por H. Oesterley. Estas numerosas variantes manuscritas constatan una muy importante acción divulgativa y receptora, sólo parangonable con *La leyenda dorada* de S. de la Vorágine³⁷³.

Según señala Ventura de la Torre, los manuscritos se han agrupado en 3 familias, siguiendo las directrices que en su día marcara H. Oesterley: la familia anglo-latina, la germanolatina y los manuscritos «cercanos a la Vulgata o *vulgärtext* de H. Oesterley, que introducen relatos procedentes de las *Moralitates*, del *Convertimi* o del *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso»³⁷⁴. Esta última familia constituye el grupo de mayor influencia impresa.

Respecto a la tradición impresa, también hace de la Torre un magnífico análisis del estado de la cuestión. Extraemos un fragmento, que bien sirve para hacernos a la idea de la relevancia de este texto en la tradición impresa:

Los impresos pueden tipificarse en tres grupos bien diferenciados: los impresos latinos y sus traducciones a otras lenguas, los impresos alemanes y los ingleses. Los tres obedecen a una tradición manuscrita diferente, de los que el primero es el más importante por su difusión e influencia literaria en Europa.

³⁷³ Torre Rodríguez, 2004, pp. 6-7.

³⁷⁴ Torre Rodríguez, 2004, p. 8.

El grupo latino lo componen tres variantes diferenciadas, básicamente, en el título, el número de *exempla* y mínimas diferencias (adaptaciones) en la moralización. La primera consta de 145 capítulos, dos de los cuales están incompletos. Posiblemente tuviera 150 capítulos, en opinión de J. A. Herbert. La segunda conjunta 151 capítulos, y la tercera 181, bajo el título de *Ex gestis romanorum hystorie notabilis de vitiis vitutibusque tractantes, cum applicationibus moralisatis et mysticis*. Las dos primeras variantes no tienen continuidad impresa y carecen de localizadores espacio-temporales, representando variantes destinadas a desaparecer, prevaleciendo la de 181 capítulos, cuya primera edición puede datarse alrededor de los años 1472-1475. Hay algunos ejemplares salidos de las prensas de Ulrico Zell en Colonia que J. G. Th. Graesse sitúa en torno a 1470, por lo que es muy probable que en los años finales de la década de los sesenta ya se imprimiese ésta o alguna de las dos variantes mencionadas. [...]

Es ciertamente abrumadora la cantidad de incunables del *G.R.* latino en su variante de 181 capítulos, signo de su aceptación y popularidad en esta zona cultural centroeuropea. En las últimas décadas del s. XV, conocemos cerca de una veintena de ediciones, sorprendiéndonos la década de los ochenta con ediciones anuales — menos en 1486—, concurriendo el hecho de que se imprime el mismo año en prensas y ciudades distintas³⁷⁵.

La leyenda de Gregorio conoce dos versiones dentro de las *Gesta Romanorum*. En primer lugar, la que se encuentra en el Manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Innsbruck, editado en 1890 por W. Dick y fechado en 1342. El título de este *exemplum* en el manuscrito de Innsbruck es “*De Gregorio qui matrem duxit in uxorem*” (De Gregorio, que se casó con su madre), y es el número 170. Este modelo es seguido por las primeras versiones inglesas de las *Gesta Romanorum*. Por otra parte, la versión que encontramos en un amplio número de manuscritos, editados por Oesterley, en el que la historia de Gregorio ocupa el capítulo 81 y se titula “*De mirabili divina dispensatione et ortu beati Gregorii papae*” (Sobre la admirable providencia divina y el nacimiento del papa Gregorio). En esta segunda (y más frecuente) versión encontramos la historia completa; sin embargo, el manuscrito de Innsbruck acorta sensiblemente la trama argumental: se omite la penitencia, el establecimiento de Gregorio como papa y el segundo reencuentro de madre e hijo. Cuando Gregorio y su madre descubren el incesto cometido en esta versión, se confiesan y reciben la comunión, escuchando entonces una voz que les otorga la absolución, y, tres días más tarde, mueren³⁷⁶.

³⁷⁵ Torre Rodríguez, 2004, pp. 9-10.

³⁷⁶ En las versiones inglesas, la muerte de los personajes se produce inmediatamente.

En las *Gesta Romanorum* cada *exemplum* aparece acompañado de una moralización, que en muchas ocasiones son complejas e incluso presentan a un mismo personaje jugando papeles aparentemente incompatibles; en este caso la moralización ocupa casi un quinto del texto total.

8.5 DER HEILIGEN LEBEN³⁷⁷

Es una colección de vidas de santos elaborada presumiblemente en el convento dominicano de Santa Catalina de Nüremberg. Se trata de una compilación destinada a la lectura durante las comidas en los conventos, bastante difundida por la imprenta, lo que denota que alcanzó una importante popularidad. La leyenda de Gregorio corresponde al día 28 de noviembre. La fuente es el *Gregorius* de Hartmann, sin ninguna duda. Se trata de una reelaboración en prosa del poema épico alemán.

8.6 EL PATRAÑUELO

8.6.1 Joan Timoneda³⁷⁸

Vivió toda su vida en Valencia, aunque no podemos afirmar si allí tuvo lugar su nacimiento, aproximadamente entre 1518 y 1520. Era hijo de un curtidor. Se casó y tuvo dos hijos y dos hijas. En un principio ejerció la profesión paterna, pero pronto la cambió por la de librero, más lucrativa y acorde a sus gustos. Llegó a hacer una fortuna considerable. Murió a finales de 1583. Como escritor, fue dramaturgo, poeta y narrador. Se adaptó a los gustos de las gentes: «Timoneda no fue un gran escritor, pero sí un gran cultivador de la literatura popular en el siglo XVI»³⁷⁹. Sus obras no destacan por la

³⁷⁷ *Der Heiligen Leben und Leiden*, ed. 1913.

³⁷⁸ Hacemos aquí un breve esbozo de biografía, para que sirva como marco a nuestro posterior análisis de la patraña que nos ocupa. Para ampliar datos sobre Juan Timoneda, véase Romera Castillo, 1986, pp. 13-51.

³⁷⁹ Romera Castillo 1986, p. 28.

originalidad en el argumento: suelen ser «recogidas del pueblo o de autores más o menos lejanos en el tiempo»³⁸⁰.

8.6.2 *El Patrañuelo*

El Patrañuelo es una colección de novelas (en el sentido italiano del término) impresa en Valencia por Joan Mey en 1567, aunque la *approbatio* esté fechada el 22 de septiembre de 1566. Consta de 22 narraciones llamadas «patrañas», todas precedidas de una redondilla que resume su argumento. En la primera edición aparecen 23, pero se trata de un error de numeración (a la novena se le asigna el número diez). La leyenda de Gregorio aparece relatada en la Patraña quinta, cuya redondilla preliminar es la que sigue:

Un niño en la mar hallado,
un abad le dotrinó
y Gregorio le llamó,
y después fue rey llamado³⁸¹.

Sobre esta colección diría Menéndez Pelayo:

Timoneda no se contentó con ensayar el cuento en la forma infantil y ruda del *Sobremesa* y del *Buen aviso*. A mayores alturas quiso elevarse con su famoso *Patrañuelo* (¿1566? [sic]), formando la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia, tomando de ellas el argumento y los principales pormenores, pero volviendo a contarlas en una prosa familiar, sencilla, animada y no desagradable³⁸².

Las fuentes son muchas y muy variadas. Baste para la investigación que nos ocupa decir que en muchas patrañas no queda ninguna duda de que Timoneda se basa en algún *exemplum* de las *Gesta Romanorum*.

En cuanto a la entidad de la obra como colección, afirma Romera Castillo:

si bien cada una de ellas por sí sola podría formar una entidad narrativa, sin embargo, aun conservando su propia autonomía, forman un *corpus*, un todo narrativo, ya que la estructura, la intencionalidad e incluso los recursos estilísticos permiten incluir a cada una de las patrañas dentro de un macrocírculo englobador³⁸³.

³⁸⁰ Romera Castillo 1986, p.28.

³⁸¹ Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. 1986, p. 147.

³⁸² Menéndez Pelayo 1943, III, pp. 75-76.

³⁸³ Romera Castillo, 1986, p. 61.

8.7 LAS VERSIONES TEATRALES

8.7.1 La comedia *Lucistela*

Para los datos sobre esta comedia, véase el capítulo 1 de la presente tesis, donde hemos realizado una minuciosa descripción del manuscrito y del código que lo contiene, así como sobre su procedencia, resultando innecesaria su repetición en este apartado.

8.7.2 *El marido de su madre*

8.7.2.1 JUAN DE MATOS FRAGOSO

Citamos la breve reseña que sobre la biografía de Matos Fragoso realiza Di Santo:

Juan de Matos Fragoso nació en Alvito, provincia del Alentejo, en Portugal, en 1609, cuando este reino formaba parte de la monarquía española, a principios del siglo XVII. Era hijo de Antonio Fragoso de Matos y de Ana Sousa Margallo. Sus abuelos paternos se llamaban Domingo de Matos Fragoso e Isabel Govea, los maternos Sebastián Margallo y Francisco [*sic*] de Sousa, todos naturales de esa villa de Alvito, y nobles [...]. Estudió humanidades en la Universidad de Évora. Tenía especial inclinación para la poesía, la cual cultivó tempranamente en la corte de Madrid, donde vivió prácticamente toda su vida. Fue aplaudido por los más célebres poetas cómicos, quienes se admiraron del arte empleado en sus comedias, que se representaron en los mayores teatros de la corte [...]. Se ignora cuándo vino a Madrid [...]. Matos fue un poeta de fecundo ingenio y abundante inventiva dramática. Escribió una copiosísima variedad de comedias, muchas en colaboración de dramaturgos de renombre —que fueron sus amigos como Moreto, Diamante, Cáncer, Juan Vélez de Guevara, Villaviciosa, Zavaleta, Arce, los Figueroa y Gil Enríquez. Su interés por la poesía dramática le movió a escribir igualmente bailes, jácaras y entremeses. Cultivó también la poesía lírica [...]. Matos murió el 4 de enero de 1689, a los ochenta años y fue enterrado —según su voluntad— en el convento de Antón Martín, en la bóveda del Santo Cristo de la Salud³⁸⁴.

³⁸⁴ Di Santo, 1980, pp. 217-223. Para otras aproximaciones de conjunto a la biografía de Matos, consúltense Barrera, 1968, Arellano, 2001, Urzáiz 2002 y 2003.

8.7.2.2 EDICIONES DE *EL MARIDO DE SU MADRE*

No conservamos ningún manuscrito de esta comedia, por lo que las referencias se harán a partir de sus ediciones. La *editio princeps* es de 1658, en la primera (y única) «Parte de comedias» de este autor. *El marido de su madre* ocupa el sexto lugar entre doce comedias. Es la única edición contemporánea al autor y, por lo tanto, la que escogemos como objeto de trabajo. La comedia se publicó en tres ocasiones de forma independiente en el siglo XVIII. En el XIX encontramos dos ediciones (una sin fechar) como comedia independiente, y otra como parte de las *Comedias escogidas de Don Juan de Matos Fragoso*, sin que conozca ediciones más recientes³⁸⁵. La necesidad de una edición a la luz de la moderna crítica filológica, su relación con la leyenda del papa Gregorio, sus semejanzas y diferencias con *Lucistela* y el particular interés por ella han motivado nuestra determinación de editar *El marido de su madre* en nuestra próxima investigación.

8.8 OTRAS VERSIONES POSTERIORES AL SIGLO DE ORO

En el siglo XX la leyenda del papa Gregorio continúa viva. Por una parte, Elstein³⁸⁶ recupera una leyenda judía que, salvo las diferencias culturales —el protagonista, en lugar de papa, será rabino— es la misma leyenda de Gregorio. Pero quizás el más importante testimonio de nuestra leyenda lo encontramos en 1951, cuando Thomas Mann publica su novela *El elegido* —*Der Erwählte*—, inspirada por una lectura de la obra de Hartmann³⁸⁷.

³⁸⁵ Para las citadas ediciones, consúltese la bibliografía.

³⁸⁶ Elstein, 1986.

³⁸⁷ Regales (2000) afirma, erróneamente, que es el relato de las *Gesta Romanorum* el que inspira al novelista alemán.

CAPÍTULO 9:
EVOLUCIÓN DE LA LEYENDA
A TRAVÉS DE LOS PRINCIPALES
TESTIMONIOS LITERARIOS

Como anticipamos en el capítulo anterior, en este punto abordaremos las distintas semejanzas y diferencias entre las versiones más pertinentes, tratando de dilucidar la historia textual hacia *Lucistela*. De este modo, podremos analizar las metamorfosis que una misma leyenda puede sufrir en su reescritura a través de diversos siglos y géneros.

9.1: CUADRO COMPARATIVO DE LAS DIFERENTES VERSIONES DE LA LEYENDA

La primera parte del presente capítulo aporta como novedad un cuadro sinóptico, fruto de la lectura detallada de las diferentes versiones de la leyenda del papa Gregorio (y, a su vez, de las subversiones, en el caso del poema francés, en el que se aprecian bastantes diferencias de un testimonio a otro, algunas de ellas pertinentes desde el punto de vista argumental).

En su esencia, la leyenda es siempre la misma. Pero son muchos los detalles aparentemente secundarios que van modificándose de una versión a otra. Estos matices son los únicos que pueden suministrar indicios de cuál pudo ser la historia textual de la leyenda. Por ello, decidimos presentar las distintas versiones unificadas en un único cuadro, que será de gran utilidad. Por una parte, permitirá la aproximación al contenido argumental de los distintos testimonios de la leyenda de forma independiente, a través de una lectura en vertical (pues cada testimonio constituye una columna del citado cuadro). Por otra, se podrán observar las diferencias de un mismo punto en las diferentes versiones mediante una lectura horizontal. Esta doble lectura posibilitará una imagen de conjunto de la vida textual de la leyenda, cuestión que estaba por elaborar, a pesar de los numerosos estudios realizados sobre ella, como ya hemos advertido.

En cuanto a la lectura vertical, conviene precisar que no siempre seguimos el orden real de los textos. Nuestra intención es presentar todas las versiones en paralelo, y eso nos obliga, en ocasiones, a alterar el orden del relato para hacer coincidir las microunidades narrativas. Sin embargo, son pocos los casos, y por lo general se trata de omisiones en el relato que serán posteriormente solventadas por la narración de alguno de los personajes.

Incluimos en dicho cuadro, como se ha indicado, todas las versiones relevantes de la leyenda. Dadas sus considerables dimensiones, nos hemos visto obligados a presentarlo en un mayor formato de papel, en varias páginas y en caracteres gráficos de tamaño más reducido. Sin embargo, todas estas irregularidades en cuanto a su presentación quedan justificadas por la ventaja de poder realizar la ya mencionada lectura horizontal de los distintos motivos argumentales en todos los testimonios cotejados, que nos dará las claves de la metamorfosis de la leyenda de forma cronológica y en paralelo a través de sus distintas versiones.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
PRÓLOGO		PRÓLOGO		PRÓLOGO		Redondilla inicial.		
Un conde de Aquitania tuvo de su esposa un hijo y una bella hija, cuya belleza trajo mala suerte porque la madre murió de parto.		Un conde tenía un imperio y una buena esposa, vivían muy santamente. Tuvieron dos hijos bellísimos en un mismo parto, a los que hicieron criar noblemente. Murió la madre y...	Un príncipe muy noble tenía un hijo y una hija muy bella.	En Francia hay una región llamada Aquitania. El señor de este país tuvo dos hijos, y la madre murió al poco tiempo de dar a luz.	Reinaba Marco, quien tenía un hijo y una hija a los que amaba con gran ternura.	Gabano, rey de Palinodia, con un hijo llamado Fabio y una hija llamada Fabela,	"Salen el Rey y el Príncipe y Lucistela, sus hijos".	Rosaura es hermana de Carlos.
Cercano a su muerte, el conde ruega a su hijo delante de todos sus barones que vele por su hermana, y le recomienda seguir los consejos de un viejo caballero amigo suyo.		El conde, sintiendo cercana la muerte, llama a un caballero amigo suyo y le confía a sus hijos.	Cercano a su muerte, ruega a su hijo que se haga cargo de su hermana.	Cuando los niños tienen diez años, le llega la muerte al padre. Llama a todos los nobles, parientes y vasallos, y les encomienda a sus hijos. El padre da muchos consejos al hijo y le hace cargo de su hermana.	A la vejez contrae una grave enfermedad. Hace llamar a los nobles del reino y les dice que su única pena es no haber casado a su hija, encargo que encomienda a su hijo.	A punto de morir, tras darle a sus hijos la bendición, dice a Fabio que le deja el reino con la condición de que no se puede casar sin casar primero a su hermana y que mire por ella como por sí mismo.	El Rey ha sido informado de que va a morir en una hora, da a sus hijos consejos morales, les da el señorío de sus tierras, y le ruega al hijo que siempre tenga paz. Le encomienda, además, que dé estado a su hermana y les da la bendición.	
					A su muerte se organiza un gran sepelio.	Se le hacen "aquellas honras que a un rey pertenescían".	Canto	
El diablo maniobra para arruinar la paz en que viven juntos ambos hermanos, e incita al hermano a violar a su hermana, que no grita por evitar el escándalo.		Corren rumores de que los hermanos viven como esposos; ellos consuman el incesto por evitar la condenación del alma de sus calumniadores.	Los hermanos viven santamente, pero el diablo incita al hermano a gozar de su hermana.	El joven cuida mucho de su hermana como había prometido, y cumple todos sus deseos. El diablo, envidioso, incita al hermano a amar a su hermana más allá de lo justo. Una noche, y aprovecha el sueño de su hermana para meterse en su cama. Ella duda, porque, si grita, se perderá su honra, y él la viola.	El hijo comienza a gobernar con gran sabiduría y tenía a su hermana rodeada de comodidades. Pero una noche se apodera de él una gran tentación, se levanta y despierta a su hermana, y le cuenta su propósito. Ella intenta disuadirle, pero él consume su voluntad. La joven llora amargamente.	Tanto cuida Fabio a su hermana, tan estrecho trato tienen, que se enamora de ella y cumple su carnal apetito.	El Príncipe declara su pasión a Lucistela, que se espanta y lo rechaza. Cuando él saca una daga, ella llama a su criada Floriana. Su hermano le dice que, si ha hecho eso, ha sido por probarla, y ella se marcha. El Príncipe manda a sus criados a cazar para poder hacer su voluntad libremente, logrando satisfacer su apetito carnal.	Su hermano, estando ella dormida, profana su honor,
La hermana queda encinta.		La hermana queda encinta.	La hermana queda encinta.	Esa misma noche queda encinta. El demonio los seduce y el pecado comienza a gustarles, siguiendo así hasta que ella conoce que está embarazada.	Al cabo de medio año, el hermano descubre en ella ciertos síntomas (rostro mudado, ojeras), y ella confiesa el embarazo.	Ella queda embarazada y llora por el enorme pecado cometido.	Los dos hermanos, cada uno por un lado, se lamentan: Lucistela, de su suerte; el Príncipe, se arrepiente de su pecado. Él oye el suspiro de ella y nota síntomas extraños (el rostro alterado y mudado el color). Quiere llamar a un médico, pero ella le confiesa que está embarazada.	y ella queda embarazada.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
				El hermano llora al recibir la noticia, incluso más que su hermana. Ella le reprende su llanto de mujer.	Él llora amargamente y admite que no sabe qué hacer.	Sintiendo la tristeza de su hermana y su enorme error,	Ante la declaración de Lucistela, el Príncipe se desmaya. Ella le reprende.	
Confían el secreto a un caballero amigo de su padre, quien se lleva a la dama a su casa y la pone al cuidado de su esposa. El joven parte a hacer penitencia en Tierra Santa.	Se confiesan y reparten sus bienes hasta la hora del alumbramiento.	El demonio quiere convencerlos de matar al niño en cuanto nazca, pero le confían el secreto a una dama.	Piden consejo a un sabio caballero amigo de su padre. Él aconseja que el joven vaya al Santo Sepulcro para expiar su pecado haciendo penitencia, y que la dama quede a su cargo hasta que dé a luz, ayudada solo por su mujer.	A propuesta de la hermana, recurren a un consejero paterno. El hermano, a su vez, propone confesarse antes. El caballero les aconseja, puesto que ya se han reconciliado con Dios, una solución para la vergüenza mundana: el joven debe ir a Tierra Santa y encomendarle a él mismo el cuidado de su hermana.	toma consejo de hombres sabios y decide ir a Roma a pedir perdón al Papa. Llama en secreto a un Senescal suyo y, haciéndole jurar que guardará el secreto, le cuenta su propósito y le encomienda a su hermana. Parte solo sin ningún criado y vestido con una esclavina. El senescal hace que su mujer en persona sirva a Fabela.	Ella le reprocha que es él quien debía consolarla y buscar una solución y, sin embargo, lo ha de hacer ella. Por fin el Príncipe decide dejar su reino e ir disfrazado a Roma a confesarse con el Papa; ella quiere ir también, pero él le responde que él es el culpado, que le traerá el recado de la confesión y que ella gobernará mientras tanto con la ayuda del Senescal.	Él parte, para olvidar ese amor ilícito.	
Nace el niño. La dama fuerza al caballero y a su esposa a que contra su voluntad le traigan un tonelito donde mete al niño con 4 marcos de oro bajo su cabeza, sal para demostrar que no estaba bautizado, un rico paño de seda y 10 marcos de plata bajo sus pies. Escribe las tablas con la historia completa y ruega que se le eduque, y ordena poner el tonel en un barco y dejarlo a la merced de las aguas.	Nace el niño. La dama manda a su hermano hacer un tonel, mete en él al niño con unas tablas de marfil en las que escribe todo acerca de su origen. El hermano echa el tonel al mar.	Nace el niño. La noble dama aconseja que lo dejen en el mar dentro de un tonel, y siguen el consejo. Junto al niño ponen una gran suma de plata y oro, un paño de oro y las tablas. En este caso, las tablas también dicen que, si algún día abandona el hogar, se le ha de hacer un vestido con el tejido de oro.	Nace un niño precioso. No quieren perder al niño, pero ha nacido con grandes pecados. Piensan que lo mejor es mandar al niño al mar. Lo ponen en un arca, con unas ricas telas de seda, 20 marcos de oro y una tablilla de marfil y piedras preciosas, en la que la madre había escrito su origen, y que debía ser bautizado y criado con el dinero, y que le enseñaran a leer para que pudiera entender y expiar la falta de sus padres. Colocan el arca en un barco .	Alumbra a un hermoso niño y el caballero propone bautizarlo, pero pese a sus argumentos la dama no consiente. Ella manda traer una vasija vacía. Coloca al niño en una cuna y escribe en unas tablillas que debe ser bautizado, y que lleva bajo su cabeza oro para su alimentación y bajo sus pies plata para su educación. Cubre la cama con paños de seda dorados, coloca la cuna en la vasija y ordena que se arroje al mar para que sea arrastrada a donde Dios disponga.	Por no tener presente la muerte de su hermano [ver más abajo] ni el pecado cometido, determina abandonar lo que dé a luz. Manda que preparen una caja de madera bien embetunada, y la llena por dentro de brocado. Pare un hijo, y envuelto en ricos pañales lo pone dentro con mucha plata y oro para que lo críen y adoctrinen en letras, pone un mensaje (que lo bauticen) en una plancha de oro y manda al senescal que lo eche al mar o lo pagará con su vida.	Ya parida, recuerda al Senescal su juramento y le ordena que arroje al mar al niño metido en un arca con plata, oro, seda y brocado. Introduce también unas cartas esculpidas en que se dice quién es, que fue engendrado de dos hermanos, que le den bautismo y que se le críe con la plata y se le enseñen las ciencias con el oro. El Senescal ruega en favor del niño, pues le parece cruel, pero por más que insiste ella se mantiene firme.	Nacido el niño, Rosaura lo abandona en un río dentro de una caja de mimbre.	
			La dama sufre de tres dolores: el primero por el pecado cometido, el segundo por la debilidad del parto y el tercero a causa del temor por su hijo.				Ella siente gran dolor por su situación.	Ella sufre un tormento terrible por añoranza de su hermano, pues aun siendo su agresor y estando ausente sigue queriéndole.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
El padre, que había partido antes, muere sin haber regresado.		El padre regresa con la madre y ambos viven santamente, repartiendo su dinero con los pobres y preguntándose por su hijo. El padre muere por una enfermedad.		Pronto le llega el mayor dolor: la noticia del fallecimiento de su hermano, que había muerto de añoranza por la separación.	Cuando regresaba de cumplir este encargo, el caballero encuentra a un mensajero de Tierra Santa, con la noticia de la muerte del joven rey. Deciden no decir nada a la dama hasta que se recupere del puerperio, pero ella averigua la verdad. Grandes signos de dolor y planto. Incluso el caballero la debe disuadir de suicidarse.	A los pocos días de haber partido Fabio, llega noticia de que ha perecido camino de Roma en una terrible tormenta.	Llega un correo con una carta que lee el Senescal: el Príncipe ha confesado, hecho penitencia, ayuno, oración y disciplina, y ha muerto en Roma siendo ejemplo de todos. Planto de Lucistela. Llega el cuerpo, y van a enterrarlo con la solemnidad necesaria.	Carlos pasa más de doce años apartado, tratando inútilmente de olvidar su amor por Rosaura. Allí se encuentra con Enrico y le cuenta su historia, sin decirle, sin embargo, quién es. Enrico lo aloja.
El difunto se había encargado de rechazar todas las propuestas de matrimonio para su hermana y, al conocer su muerte, comienzan a requerirla barones, pero ella se niega diciendo que nunca se casará. Entonces llega un duque romano que al ser rechazado le declara la guerra.		Los nobles del reino quieren casar a la dama, pero ella se niega diciendo "yo no me casaré". Entonces llega un pretendiente que al ser rechazado entra en el país por la fuerza.	Había un príncipe que hacía grandes batallas a la madre de Gregorio, porque quería tomarla en matrimonio y ella no consentía.	Empiezan a pretenderla muchos ricos señores, pero ella los rechaza a todos. Había escogido amar solo a Dios. Un rico señor la pretende, y cuando no logra su propósito cortejándola, decide alcanzarlo haciéndole la guerra, y devasta todo el país dejándole solo libre la capital.	El duque de Burgundia envía a mensajeros para pedirla en matrimonio. Ella responde: "Mientras viva no tendré marido". El duque, que ambicionaba el reino, se indigna y le hace la guerra, conquistando todo, excepto una ciudad amurallada en que la dama resistirá muchos años.	Piden a la reina Fabela numerosos príncipes, y ella no acepta a ninguno. El príncipe de Borgoña se siente muy agraviado y le hace una guerra crudelísima, tomando gran parte de sus tierras.	El capitán luterano Lucerno está destruyendo el reino de Lucistela, y le envía una carta en la que dice que, si ella no se casa con él, acabará con su reino. Ni conviene ni es honesto (puesto que él es luterano). El Senescal le responde que confía en que Dios les ayudará y él pagará su desvarío con su cabeza.	Rosaura ha rechazado varios casamientos, pues dice que no se quiere casar estando ausente su hermano. Llega el Duque de Tiro a proponerle matrimonio, explicando por qué sus pretensiones son justas (en realidad ambiciona el reino). Rosaura le rechaza. El duque, exaltado, dice que le va a hacer la guerra, y Rosaura se mantiene firme.
El barco sobrevive a una tempestad y es encontrado por dos hermanos pescadores (uno rico y otro pobre), que pescan para una abadía. Abandonan el barco y toman el tonel, ignorando su contenido, y lo llevan al abad que espera en la orilla.		Unos pescadores que habían salido a pescar para una abadía por orden del abad, pero no pescaban nada, encuentran el barco, el tonel y dentro al niño, y van a enseñarlo al abad.	Un pescador va a pescar por encargo del abad y encuentra la barca y su contenido. Lleva la barca a la orilla, el abad pregunta y le dice que es un niño.	El barco tarda un día y dos noches en llegar a una isla, en la que dos pescadores hermanos, uno rico y otro pobre, tratan de pescar en vano para una abadía. Encuentran el arca y la toman sin saber su contenido. El abad espera en la orilla. Los pescadores quieren ocultar el arca al abad, pero el niño llora.	La vasija llega junto a un convento de frailes un sábado, justo cuando el abad instaba a unos pescadores a pescar, y al verla en la orilla les pide que la recojan y la abran, y descubren que contiene un niño envuelto en pañales.	El niño va a parar a una isla donde habían salido a pescar unos pescadores mandados por un abad de un rico monasterio. Encuentran la cajuela y la dan al abad, que, abriéndola, ve al niño.	[Parlamento de Roselis, padre adoptivo de Gregorio] Un pescador honrado y muy anciano halla al niño en el mar y lo presenta en una abadía a un monje.	[Parlamento de Enrico] Enrico había salido una tarde a la playa, cuando avistó una cestilla en el mar y pidió a unos pescadores que se la trajesen, y dentro venía un niño...
Cuando el niño ve al abad, suelta una carcajada.		El abad toma al niño en brazos, y éste ríe.		El niño sonríe al abad.	El niño contempla al abad y sonríe.	El niño mirando la cara del abad se pone a reír y a llorar a un tiempo.		... de rostro risueño.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
El abad lee las tablas de marfil y manda buscar las riquezas que había en el tonel. Da los diez marcos de plata al pescador pobre a cambio de que guarde el secreto, y el pescador rico criará al niño, que pasará por su nieto. El abad mismo cuidará de la tablas, el oro y el paño precioso. El niño es bautizado con el nombre del abad: Gregorio.		[Ninguna alusión a cómo ni con quién se crió Gregorio.]	El abad lee las tablas, se lo cuenta al pescador y le da una parte del dinero para que críe al niño, y él se encargará de su educación. Bautiza al niño con su mismo nombre: Gregorio.	El abad lee las tablas, y entrega al niño al pescador pobre, que tiene muchos hijos y que debe decir que es de la hija de su hermano. Da dos marcos de oro al pobre para que lo críe y un marco al rico para que guarde silencio. El niño es bautizado con el nombre del abad: Gregorio. A los 6 años, el abad se hace cargo de él y lo lleva al monasterio.	El abad lee las tablas, comprende por ellas y por las riquezas que las acompañan que el niño es de sangre noble, y lo hace bautizar inmediatamente con su propio nombre: Gregorio. Encarga a un pescador que lo críe, dándole el tesoro para ello. Lo cría el pescador hasta los 7 años, en que el abad lo orienta para el estudio.	Leída la plancha de oro, el abad manda llevar al niño a la abadía y lo bautiza llamándole Gregorio como él mismo. Los pescadores determinan que el oro y la plata los administre el abad. El más anciano de ellos se ofrece para que su mujer lo críe como a un hijo. El abad se lo entrega.	El monje lo entrega a Roselis para que lo críe, con oro para que le enseñe ciencias.	Se cría con Enrico, como su hijo.
El niño se desarrolla prodigiosamente, tanto en el plano físico como en el intelectual.	El niño se desarrolla prodigiosamente, tanto en el plano físico como en el intelectual.	El niño se desarrolla prodigiosamente, tanto en el plano físico como en el intelectual.	El niño se desarrolla prodigiosamente, tanto en el plano físico como en el intelectual.	El niño se desarrolla prodigiosamente, tanto en el plano físico como en el intelectual.	El niño avanza muy notablemente, sobrepasando a todos.			
A los 12 años (A1: a los 15 años), jugando, Gregorio coge al hijo del pescador pobre por los cabellos y lo tira por la tierra. El niño acude llorando a su madre, quien llama a Gregorio “niño encontrado”, pues por su insistencia había conseguido que su esposo le contase el secreto. Gregorio siente vergüenza y quiere partir. El abad reprende a la madre y trata de convencer a Gregorio para que se quede, porque le espera una brillante carrera eclesiástica. Pero Gregorio insiste en ser caballero. El abad le entrega las tablas, y le reitera que se quede para expiar los pecados de sus padres, como dice su madre en la tabla.	Un día Gregorio va al abad y le pregunta por su padre y su madre. El abad le da las tablas [no trata de persuadir a Gregorio para que se quede].	Un hermano de Gregorio le hace un desdén y Gregorio le da un golpe. La madre le llama bastardo. Gregorio acude al abad, quien reprende a la madre y ofrece a Gregorio el hábito de la orden y gran honor. Pero Gregorio insiste en marcharse, y el abad le da las tablas.	Desde que recibió los marcos de oro, la vida del pescador pobre es más fácil y su mujer no deja de preguntarle, hasta que le cuenta la verdad. Cuando Gregorio tiene 15 años, jugando, hace daño sin querer a un hijo del pescador, quien va a su madre llorando, la cual empieza a gritarle la verdad sobre Gregorio. Éste, que estaba triste y preocupado por haber dañado a su hermano, lo había seguido hasta la casa y así conoce hasta el último detalle. Va ante el abad y le dice que le permita partir, pues no puede soportar escuchar cada día que es un niño encontrado. El abad le aconseja seguir la vida clerical y, cuando él muera, Gregorio será abad. Pero Gregorio insiste, pues ahora es posible la vida que él ha anhelado: la caballería. El abad acaba reconociendo que no tiene vocación de monje.	Un día, jugando con el que cree su hermano, lo golpea accidentalmente con la pelota, éste va llorando a su madre, quien le grita a Gregorio quién es realmente. Gregorio acude llorando al abad, y le ruega que lo ordene caballero para poder marcharse. El abad le dice, para disuadirlo, que los monjes le aman tanto que, sin duda, a su muerte él será el abad. Pero Gregorio quiere encontrar a sus padres. El abad le entrega las tablas para que sepa quién es. Él cae al suelo de dolor y decide ir a Tierra Santa a luchar por los pecados de sus padres y morir allí. El abad le hace caballero.	A los 10 años, jugando a la pelota con el hijo del pescador y discutiendo sobre si es o no falta, Gregorio le da a aquél un bofetón. Él va llorando a su madre, le dice que Gregorio le ha pegado y ella lo llama bastardo. Por la noche, al regresar el pescador, Gregorio le pregunta con tanta insistencia por su origen que éste lo manda al abad, quien le explica lo poco que sabía. Gregorio le suplica que le dé la plancha, pues quiere ir por el mundo a buscar a sus padres. El abad le dice que es muy joven aún y lo encomienda a hombres sabios en letras y en arte militar. Aprovecha tanto que a los 15 años es asombrosamente hábil.	Gregorio y Celicor juegan a la pelota. Accidentalmente Gregorio le da a Celicor en un ojo, y éste maldice a los padres de Gregorio, quien le pregunta por qué maldice a sus propios padres. Celicor le informa de que de niño lo trajeron del mar. Roselis le explica su historia, y que el abad le dio esas tablas donde dice que fue concebido de dos hermanos. Gregorio le suplica que le ordene caballero y le dé su bendición y un caballo, pues quiere ir a defender la fe en la guerra. Pese a los ruegos de Roselis, parte.	Enrico ha mandado a Gregorio a comprar unas cosas, pero él se ha gastado el dinero en libros y en una espada. Aquél se enfada tanto que le dice que él no es su hijo. Le explica la verdad y le enseña una lámina donde está todo relatado. Gregorio decide marcharse, pese a que Enrico trata de convencerle de que se quede. Parte con Bato.	

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
Gregorio embarca, con un vestido hecho con el paño, los marcos de oro y las tablas.		Gregorio recibe un caballo y una gran suma de plata, y parte.	Gregorio recibe un vestido hecho con el paño de oro y parte como un hombre noble, rodeado de sirvientes.	El abad encarga vestidos de la seda con que fue encontrado. Pero le aconseja casarse y quedarse allí, pues no tiene dinero. Gregorio insiste en marcharse, así que el abad le entrega la tablilla. Gregorio se entristece por el pecado, pero se alegra por su linaje y riquezas. El abad insiste en que se quede y no aumente su pecado.		El abad despide a Gregorio, dándole la plancha de oro, muchas joyas y dineros, y habiéndolo armado caballero.		Gregorio se va en una nave.
				Los monjes habían invertido el oro, del que habían producido 150 marcos sobre los 17 iniciales.				
Los buenos vientos le llevan derecho al país de su madre.	El diablo guía el barco derecho al país de su madre	Gregorio recorre regiones extrañas y se castiga a menudo, se flagela, pensando en su origen. Embarca en el mar y le sorprende una tempestad de cuatro meses y medio. Entonces llega al país de su madre.	Gregorio lleva vida errante, como soldado. Este tipo de vida le lleva al país de su madre, porque le dicen que hay una guerra.	Gregorio embarca y pide a Dios que lo envíe a algún país donde acabe su viaje. Son arrojados (Gregorio y los demás viajeros que le acompañan) por una tormenta al país de su madre.	Va al mar y acuerda con unos marineros que lo lleven a Tierra Santa. Pero, cuando navegaban, el viento los empuja a la misma ciudad en que está su madre, aunque los marineros ignoran qué lugar es aquél.	Va a parar adonde su madre la reina estaba sitiada.	Se da un pregón por toda la cristiandad para buscar quién ayude a la defensa del reino.	El piloto de la nave le dice que ésta es de Rosaura, que se halla en guerra con el Duque de Tiro.
Gregorio es presentado ante la dama en la iglesia. Ella reconoce el paño del vestido, pero piensa que hay muchos paños semejantes.		Le preguntan todos de dónde es, él dice que de una tierra extranjera, le cuentan la necesidad por la que pasan y lo presentan ante la dama.	Gregorio logra llegar hasta la dama para ponerse a su servicio. Ella no sabe que es de su linaje, aunque se le parece en manos y en rostro.	El país estaba devastado e incendiado, solo quedaba la capital. Cuando aprecian que Gregorio es pacífico, se sorprenden, pensando que debía venir de muy lejos si no sabía lo que sucedía. Un caballero le hospeda y le narra la historia. Cuando Gregorio se entera, quiere conocer a la dama sin faltar al decoro y por ello van un día muy temprano a misa al lugar donde ella rezaba. Cuando ella lo ve, piensa que es el mismo paño que puso un día junto a su hijo, o una tela muy similar.	Un ciudadano lo acoge en su casa con gran hospitalidad. Informa a Gregorio de la situación, y Gregorio le dice que él es caballero y que, si le parece bien, puede hablar de él al senescal, pues a cambio de un salario luchará durante un año por la señora. El senescal envía por él y se lo presenta a la señora. Ella lo mira detenidamente, aunque no sabe que es su hijo, al que cree ahogado.		Gregorio se presenta ante Lucistela y se ofrece a luchar por ella, que reza para que Dios le ayude en la batalla.	Gregorio lucha por Rosaura. Hay cierta atracción entre ellos.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
				Todos los días había combates ante la ciudad, y allí se ejercita Gregorio y pronto cobra gran fama y reconocimiento.				
Entra a su servicio, colaborando en el lance entre la dama y un duque que tiene sitiada la ciudad. En el combate mata a muchos enemigos y captura al duque, al que lleva al castillo. El duque se ve obligado a satisfacer las condiciones de paz impuestas por la dama.		Gregorio propone un combate entre él y el duque que hacía guerra contra ella; si gana el duque, ganará la mano de la dama. Es ordenado caballero. A la mañana siguiente, sabe vencer al duque, y le hace prometer reparar todos los desperfectos y no volver a molestar a la dama a cambio de su libertad.	Quiere ser soldado de la dama para luchar contra un príncipe que le hacía la guerra para casarse con ella. El príncipe llega hasta la fortaleza con un gran ejército muy armado, y luchan contra él. Gregorio bate a todos, y captura al príncipe.	Decide no esperar más, y arriesgar su vida por esta causa. Por la mañana escucha misa y sale de la ciudad, advirtiéndole que lo dejen entrar de nuevo como vencedor o como perdedor. Llega frente a la tienda del duque que sitiaba la ciudad, y éste sale a batallar. Gregorio va llevándolo con gran destreza hasta la puerta de la ciudad. Se rompen mutuamente las lanzas y empiezan con las espadas. Gregorio toma de las riendas al caballo del duque y lo va acercando a la puerta, que los caballeros abren. La batalla se endurece pero Gregorio se mantiene y hacen prisionero al duque.	Acceden a darle salario por luchar todo un año. Al día siguiente se prepara para el combate, y atraviesa por medio a todos los combatientes, hasta que llega al duque, a quien mata allí mismo y le corta la cabeza, obteniendo la victoria. Así va progresando día a día, hasta que al cabo de un año ha librado al reino de todos sus enemigos.	Se compadece de la reina y lucha por ella, y en poco tiempo hace retroceder al príncipe de Borgoña y recupera las tierras perdidas.	Las tropas huyen y Gregorio regresa con la cabeza de Lucerno en la mano.	Gregorio logra grandes victorias; finalmente el Duque se rinde y es hecho prisionero. [De este hecho derivará una de las tramas secundarias: traición de Irene, intento de asesinato de los reyes (cuando ya están casados) y liberación del duque por parte de Gregorio].
Todos sus caballeros y el senescal le aconsejan a la dama que tome a este caballero por marido. Así lo hace, triunfando el diablo.	La dama propone matrimonio a Gregorio, los barones también insisten y él acepta.	La dama acepta casarse con Gregorio por la insistencia de sus hombres de confianza. Antes de casarse, Gregorio es armado caballero.	Los caballeros del reino acuerdan pedir a su señora que tome un esposo que consideren apropiado, para evitar estos problemas. Ella por el bien del reino accede pese a su promesa a Dios. La dejan escoger a ella y elige a Gregorio.	Va a reclamar su salario. El senescal habla con la dama y le dice que conviene que se case para no poner al reino de nuevo en peligro. Como le sobran riquezas, no ha de casarse por dinero, así que no hay marido mejor que Gregorio. Ella se toma un día de reflexión y lo acepta como marido.	No sabiendo con qué recompensarle, los principales del reino suplican a la reina que se case con él si le place. Se hacen las bodas.	Lucistela le ofrece la ciudad que él quiera; él desea partir y pide dinero, ella lo convence para que descanse una noche. El Senescal le propone a la reina que se case con Gregorio. Ella se muestra reticente, más adelante también Gregorio, pero finalmente el Senescal los convence a ambos.	Rosaura se casa con Gregorio, y durante las bodas Carlos llega de regreso. Finge llamarse Gerardo, un soldado que ha luchado con Carlos en Jerusalén. Rosaura le cuenta a Gregorio que ha hecho voto de castidad hasta saber de su hermano, que espera saber algo a través de Gerardo, y que no quiere consumar el matrimonio hasta entonces. Gregorio acepta.	

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
Al instalarse en el castillo, Gregorio oculta las tablas en un agujero en el muro de una habitación muy privada. Todos los días entra allí, lee las tablas y llora por su terrible historia.		Gregorio entra cada día en una habitación, lee las tablas y se flagela.	Gregorio toma la costumbre de entrar cada noche a una habitación, leer las tablas y llorar.	Gregorio esconde las tablillas y diariamente va a leerlas y a llorar.	(Se dirá más tarde)		Gregorio se lamenta de su suerte mirando las tablillas y preguntándose si en lugar de ese nuevo estado no sería mejor una vida de contrición. Lucistela, a su vez, lamenta no haber cumplido su voto de castidad.	
Una doncella se da cuenta de este comportamiento y advierte a su señora.		Permanecen casados siete años. La esposa se da cuenta de la palidez del rostro de Gregorio. Éste niega que exista ningún problema.	La noche de las nupcias, la dama ve entrar en la habitación a Gregorio, que cree no ser visto.	Había una doncella muy avispada, que nota que en cierto momento del día Gregorio entra riendo en una estancia de la que luego sale llorando.	Un día que Gregorio está de caza, una criada le pregunta a su señora, porque se ha dado cuenta de que cada día, mientras que se prepara la mesa, Gregorio entra en sus habitaciones alegre y sale con lamentaciones y llantos.			
La dama entra en la habitación con la doncella, lo registran todo y encuentran las tablas. Ella las reconoce inmediatamente. Se va al lecho llorando y arrancándose los cabellos. Mandan buscar a Gregorio porque creen que la dama está al borde de la muerte. Anagnórisis.		Al día siguiente Gregorio entra en la habitación y la dama lo observa a través de un agujero. Cuando vio las tablas, siente gran dolor al conocer la verdad. Se lo dice a Gregorio y cae desmayada.	Cuando Gregorio sale, lee las tablas, y le dice a Gregorio que no consumará el matrimonio hasta saber quién es. Gregorio rehúsa a contestar pero su madre le dice que ha leído las tablas y reconocido el vestido: él es su hijo.	Un día se desliza detrás de él y ve cómo leía la tablilla. Va y le pregunta a su señora qué tristeza tiene el señor que no le aflige a ella. La dama se inquieta porque tenga una pena que no le ha contado, y la doncella la lleva, mientras Gregorio está cazando, al hueco del muro donde está escondida la tablilla. Ella la reconoce enseguida. Se siente morir, pero albergando la esperanza de que, por ejemplo, la tablilla y la tela hayan sido vendidas a Gregorio. Envía a un mensajero a buscarle y decirle que corra si quiere volver a ver a su esposa con vida. La reina reclama a Gregorio información sobre su origen. Como él no es claro, saca la tablilla y le pregunta si habla de él, y le cuenta la verdad.	La señora entra en la habitación y busca de escondrijo en escondrijo hasta que halla las tablillas e inmediatamente se acuerda de ellas. Piensa si será posible que ese hombre haya encontrado las tablillas y no sea, por tanto, su hijo. Entonces se pone a gritar y lamentarse, y cae en tierra. Cuando puede volver a hablar, ordena que busquen a su señor. Van, y le comunican que la reina se halla en peligro de muerte. Él corre a palacio, y ella le pregunta a solas cuál es su progenie. Tiene que insistir mucho, hasta que Gregorio le cuenta lo que le dijo el abad y reconoce las tablillas. La madre le dice quién es.	La noche de bodas, estando los dos en la cámara real, se saca Gregorio del pecho las planchas de oro y se las da a su esposa para que se las guarde. La reina se desmaya. Al volver en sí, le pregunta quién es y de quién es hijo. Gregorio le cuenta lo poco que sabe. Ella le dice que él es su hijo, su sobrino y ahora su marido. Llama, para que se lo explique, a la mujer del senescal (el cual había muerto en la última batalla).	Lucistela se da cuenta de la pena de Gregorio, y tanto le insiste para que le relate la verdad que al final Gregorio le narra cómo fue hallado y le muestra las tablillas. Lucistela se desmaya y, cuando vuelve en sí, le dice que es su madre, su tía y su mujer.	Rosaura le pregunta a Gregorio por una lámina que lleva. Él recela, pero ella se la quita, la lee y se da cuenta de la verdad, pero no cuenta la verdad a Gregorio, a quien dice que se había casado con él pensando que era noble, pero ahora que sabe que es de villano linaje (pues conoció a sus padres) no será su mujer.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
Gregorio aconseja a su madre sobre qué estilo de vida debe llevar a partir de este momento, y él se marcha llevando consigo las tablas.		Gregorio abandona la región, pese a los ruegos de sus vasallos; su madre quiere ir con él pero él se niega.	Comunican que la boda no se puede realizar y Gregorio se marcha a hacer penitencia por el pecado de sus padres.	Judas no estuvo tan atribulado cuando se suicidó como ellos en aquel momento. La dama pide a su hijo que, pues él ha leído muchos libros, le diga si hay modo de expiar sus pecados. Él le aconseja no perder la esperanza en Dios. Parte del país vestido de mendigo.	La dama quiere peregrinar el resto de su vida por sus pecados y que él se haga cargo del gobierno, pero Gregorio opina que es mejor lo contrario. Se viste de peregrino y sale de allí.	La reina le dice a Gregorio que conviene hacer dos cosas para su honra. La primera, guardar todo en secreto. La segunda, casarse con la mujer del senescal para pagarle por los buenos servicios de ambos, todo muy en secreto por tener el reino en paz.	Gregorio decide ir a hacer penitencia para pagar su culpa. Lucistela quiere ir con él, pero éste le dice que gobierne el reino, que él pagará por los dos.	Gregorio decide retirarse a hacer penitencia.
	La condesa se hace cargo del gobierno.	La dama vende todas sus posesiones y tierras, da el dinero a los pobres y vive como pobre mendicante.		La dama hace, siguiendo el consejo de Gregorio, penitencia y abstinencia de sus bienes y servicio a los pobres.		La reina vota castidad. Gregorio se casa con la mujer del senescal, y viven muy honradamente muchos años.		
En tres días llega al mar, a una región aislada, y solicita alojamiento en la única casa, la de un pescador, que le trata muy mal pues tiene aspecto de rico. Por intercesión de la esposa del pescador, obtiene alojamiento en el cobertizo. Él dice que va a hacer penitencia y el pescador se ofrece a llevarle a una isla aislada, pensando que no soportaría siquiera la idea.		Gregorio cabalga un mes, y llega al mar. Se aloja en casa de un buen hombre, y le pregunta si conoce algún lugar idóneo para la penitencia. Él le habla de una isla donde puede encadenarse. Gregorio le ofrece su caballo, su dinero y su vestido a cambio de que le lleve.	Se va a una lejana región, y dentro de un bosque...	Gregorio pasa tres días evitando a la gente y sin comer, caminando por sendas estrechas hasta que llega a una cabaña donde pide albergue a un pescador, quien se burla de él. Gregorio recibe la humillación contento y se marcha. La mujer del pescador lo convence, y le pone al huésped la mejor comida que puede, pero él solo quiere pan y agua. El pescador sigue burlándose: está gordo y sus pies nada estropeados. Gregorio pregunta por un lugar donde perderse para hacer penitencia, una piedra solitaria o una gruta. El pescador le habla de una piedra allí cerca a la que puede encadenarle con unos grillos. Lo aloja en una choza casi en ruinas.	Camina descalzo hasta que sale del reino y llega a casa de un pescador, al que pide hospitalidad. El pescador le dice que no es un auténtico peregrino. La esposa del pescador intercede por él. Le preparan un camastro malo y estrecho tras la puerta. Le dan pescado, agua y pan. El pescador le dice que debería ir a un lugar solitario, pero Gregorio desconoce ningún lugar así. El pescador se ofrece a llevarle.		Gregorio se encuentra con un pescador en un lugar muy apartado, y le ruega que le lleve en su barca a una isla.	Gregorio se retira a las montañas de Siria.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
A la mañana siguiente el pescador (con varios detalles groseros más) lleva a Gregorio a la roca, lo ata con unas cadenas muy apretadas, arroja la llave al mar y se burla de él diciendo que la llave sería encontrada si hacía abstinencia y penitencia. Gregorio se muestra de acuerdo.		El hombre lleva a Gregorio a la roca. Gregorio le pide que le encierre en una prisión y le dé la llave, y él mismo la arroja al mar, diciendo que no se marchará hasta que se encuentre la llave.	... hace una celda en una alta roca.	A la mañana siguiente casi se queda dormido, pues había pasado casi toda la noche rezando, y con la prisa olvida las tablillas. El pescador lo encadena a la roca: "Sé muy bien que si vuelvo a encontrar algún día la llave [...] estarás libre de pecado y te habrás convertido en un santo".	A la mañana siguiente el pescador despierta a Gregorio, que por las prisas olvida las tablillas tras la puerta. Navegan dieciséis millas. Encadena a Gregorio y arroja la llave al mar, regresando a su casa.		Gregorio se pone unas prisiones y arroja la llave al mar.	
Gregorio permanece diecisiete años en la roca, sin que nadie vuelva a verle. Se sustenta del agua de lluvia que cae en un agujero. Sus vestidos se pudren y queda protegido solo por su piel.		Gregorio se queda en la roca cantando a Dios el canto gregoriano. Pasa allí siete años [ver v. 436].	Está allí largo tiempo haciendo ayunos, abstinencias y penitencias, hasta que le es revelado que su penitencia está cumplida.	Su alimento en la roca era un poco de agua que fluía en un pequeño hueco, tan poca que en todo un día apenas se llenaba una vez. Allí pasa diecisiete años.	Permanece allí diecisiete años.		Permanece allí dieciséis años.	Vive allí alimentándose y guareciéndose a la sombra de una palmera.
En Roma muere el papa. Lo entierran con gran honor.		Falta un apóstol en Roma.		Muere el papa en Roma.	Muere el papa.		La cristiandad está sin papa.	
Los cardenales hacen una semana de oración. Al tercer día, les es revelado por un ángel que Dios les manda buscar en una roca en medio del mar a Gregorio para hacerle apóstol.	Se reúnen los legados y cardenales. Un legado muy sabio propone hacer oración para que Dios les traiga un Pastor adecuado. Dios envía un ángel que les habla de un hombre llamado Gregorio que hace penitencia en una roca en el mar.	"El dulce Jesucristo" manda a los cardenales que busquen a Gregorio.	Por la gracia del Espíritu Santo le es enviado requerimiento para que sea papa.	Cada romano se esfuerza por conseguir el papado para su estirpe. Deciden tras muchas luchas dejarlo en las manos de Dios. Una noche Dios da la respuesta a dos sabios romanos. Estando rezando por separado, les comunica la voz de Dios que deben buscar a un hombre en Aquitania que lleva diecisiete años sobre una piedra, y se llama Gregorio. Son enviados como mensajeros.	Se oye una voz del cielo que dice que busquen a un hombre de Dios llamado Gregorio. Se envían mensajeros por todo el mundo.		Una voz del cielo dice a dos sabios romanos que han de buscar a un hombre de santa vida llamado Gregorio, sin declarar dónde está. Los sabios pasan mucho tiempo buscándolo por todas partes sin encontrarlo.	Llegan unos hombres al lugar donde Gregorio hace penitencia, buscándolo para hacerlo patriarca de toda Siria, pues una voz del cielo se lo ha indicado.

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
Los mensajeros, después de mucho buscar, llegan a una ribera y se alojan en casa de un pescador. El pescador había pescado mucho aquel día y les ofrece un pescado por más precio del debido. Le piden que lo prepare, y en el vientre del pez encuentra la llave de las cadenas. Les cuenta la historia muy arrepentido, pero tras diecisiete años está seguro de su muerte. Sin embargo, le pagan tanto dinero que acepta llevarlos hasta la roca.		Los cardenales buscan mucho, pero no le hallan. Un día se hospedan en casa del hombre que había alojado a Gregorio. Habían comprado un pescado por el camino y cuando el anfitrión va a prepararlo encuentra la llave de las cadenas. Tras siete años, está seguro de que ha muerto. Pero acepta a llevarlos hasta allí.		Llegan finalmente a casa del pescador. Traen su propio pan y vino. El pescador los aloja gustoso, pues prevé alguna ganancia. Les ofrece un gran pez que había pescado aquel día. Cuando lo abre, encuentra en su estómago la llave. Se arrepiente de su error, y cuenta todo lo referente a Gregorio. Ellos le prometen el perdón si los lleva a la roca y, aunque él da por hecho que hace tiempo que ha muerto, finalmente accede.	Finalmente se hospedan en la casa del pescador y le cuentan su misión. Él les explica que hace diecisiete años se hospedó allí un peregrino llamado Gregorio, al que llevó a una roca en el mar. Aquel día había pescado peces, y encuentra dentro de uno la llave. A la mañana siguiente le ruegan que les lleve a la roca.		Finalmente, se encuentran con un pescador, que les dice que conoció dieciséis años atrás a un hombre santo llamado Gregorio, que se puso unas prisiones y al que llevó a una isla. Sin embargo, imagina que se lo han comido las alimañas. No quiere llevarlos a ese lugar, pero les ofrece pescado. En ese momento saca un pez que lleva en la boca la llave de las prisiones de Gregorio. Entonces les lleva.	
Lo encuentran desnudo y velludo como una bestia.		Está peludo y con las uñas largas.		Gregorio está desnudo y se tapa con un arbusto. Está velludo y con el rostro demacrado. Los grillos le han causado una terrible herida.			Gregorio está orando, vestido con una túnica.	Gregorio ha llevado todo ese tiempo una santa vida de penitente.
Gregorio no quiere partir y emplea reticencias, pero se convence cuando ve la llave.		Gregorio no partirá hasta que no vea la llave, y se la muestran.		Gregorio piensa que se burlan de él. No quiere ir con ellos. El pescador le enseña la llave, señal del perdón de Dios, y se convence. Los ancianos comparten con él sus ropas.	Le dicen a Gregorio que Dios quiere que sea papa y él responde "Pues es deseo de Dios, hágase su voluntad".		Le cuentan a Gregorio que es precepto divino que él rija el pontificado y, como prueba, le muestran la llave. Ante eso, Gregorio obedece, "aunque indigno y pecador".	Gregorio en principio duda, pues hay hombres más santos, pero termina acatando la voluntad divina.
En casa del pescador, no quiere ir a Roma sin recuperar sus tablas. El cobertizo ya no existe, pero van a aquel lugar y encuentran las tablas, pero están en blanco.				En casa del pescador, Gregorio no quiere marcharse sin las tablas. La choza se había derruido y el pescador la había quemado, pero encuentran la tablilla intacta, como antes de ser escrita.				
Lo llevan a Roma para hacerle apóstol.		Lo llevan a Roma una vez ha descansado.		Lo llevan a Roma.	[Lo llevan a Roma]		[Lo llevan a Roma]	
Antes de llegar a Roma, hace una oración. Cuando entra, suceden muchos milagros: los paralíticos se levantan, los ciegos ven, las campanas suenan solas.		Se convierte en un papa muy santo (detalles muy prolijos de su vida de santidad).	Vive santamente y después descansa en Jesucristo.	Tres días antes de su llegada, todas las campanas de la ciudad empiezan a repicar. Por el camino hay muchos enfermos que sanan con su bendición.	Antes de entrar en la ciudad, las campanas repican solas y la gente adivina que llega el nuevo papa.			

A1	B1	ALEJANDRINOS	PROSA	GREGORIUS	GESTA ROMANORUM	PATRAÑUELO	LUCISTELA	MARIDO
La condesa de Aquitania oye la fama del apóstol y quiere ir a confesar.		La dama había pasado catorce años de mendicante, y un día llega a Roma.		La condesa de Aquitania conoce la fama del nuevo papa y quiere ir a confesar.	Era un papa muy santo y acudían gentes de todos los lugares a pedirle consejo. La madre se entera y, sin saber que es su hijo, decide ir a hablar con él.		Lucistela le pide al Senescal que ambos vayan a Roma para confesar su pecado con el papa.	Corría por entonces la fama de que era un varón muy santo, y mucha gente iba a verlo. Llega a él Rosaura, que quiere consolar su pena. [Trama secundaria: el Duque de Tiro intenta raptar a Rosaura cuando va de camino a la cueva del penitente, pero rapta por error a Irene]
Cuenta al papa sus pecados y él reconoce en ella a su madre.		Va a ver al papa, y no le conoce. Le cuenta sus pecados. Él le revela su identidad.		No se reconocen, ambos han sufrido penalidades y han cambiado mucho. Pero al oír la confesión él la reconoce.	Antes de la confesión no se reconocen, pero él la reconoce por lo que confiesa.		Cuando Lucistela confiesa sus pecados, se reconocen con gran alegría.	Gregorio reconoce a Rosaura, y le pide a Enrico (con el que acaba de reencontrarse, y quien le ha explicado que él no es sino un noble retirado de la corte) que le cuenta a Rosaura la verdad, que conocía precisamente por su condición de antiguo noble ligado a la corte. Enrico cuenta que Carlos y Rosaura en realidad no son hermanos. Carlos revela su auténtica identidad. Rosaura dice que Gregorio es su hijo, y Gregorio también se identifica.
La madre está agradecida por el reencuentro y no quiere que se vuelvan a separar. El papa la recluye en un monasterio para llevar una vida humilde. Ella toma el hábito y lleva santa vida.		Ella se queda un año con él, y luego se va con Dios.		Pasan juntos los siguientes años honrando a Dios, consiguiendo también para su padre un lugar en el cielo.	El papa funda un monasterio del que la hace abadesa, y al poco tiempo ambos entregan sus almas a Dios.		Gregorio la absuelve de sus faltas. Lucistela le pide acabar su vida en algún monasterio. Gregorio funda uno para doce doncellas, que Lucistela ha de regir.	Carlos se casa con Rosaura, y el Duque de Tiro con Irene.
Epílogo: es uno de los que inventaron el canto. Recomendaciones finales.	Epílogo: No fue el Gregorio de los libros y los cantos, sino uno de los cinco que llevaron ese nombre. Recomendaciones finales.	Gregorio canta misa a menudo por su madre; fue un ejemplo para la cristiandad y mereciendo el gozo de los cielos.		Conclusión: por grande que sea el pecado, uno puede salvarse si se arrepiente y hace verdadera penitencia.	Moralización.			

9.2 ANÁLISIS DE LAS DIFERENCIAS ENTRE VERSIONES

Tras haber presentado de forma sinóptica las distintas versiones de la leyenda en el cuadro precedente, procedemos a analizar las diferencias más pertinentes entre ellas. En el análisis de cada testimonio obviamos, por no caer en la repetición, los detalles que se mantienen iguales en todas las versiones. Listamos ordenadamente (asignando la misma letra a un mismo elemento) las diferencias que son privativas de una o de varias, de modo que se puedan comprobar con facilidad tanto paralelismos como disimilitudes.

Una diferencia en un detalle secundario puede ser clave para dilucidar la historia textual de la leyenda: en ocasiones, un matiz es introducido por una versión, pero se mantiene en las siguientes. En el caso de que no se mantenga, o bien la versión siguiente se basa en un testimonio anterior, o bien dicha innovación se ha desechado por razones muy diversas, que en la mayoría de los casos solo podemos apuntar desde el terreno de la hipótesis.

Procedemos, pues, al análisis de dichas versiones:

9.2.1 El *Grégoire* en octosílabos

- A.** El padre de los dos hermanos es un conde.
- B.** El cuidado de la hermana lo deja a cargo de su hijo, pero le recomienda que se aconseje de un caballero amigo.
- C.** El diablo interviene, tanto en el primer incesto como en el pacto de matrimonio. En B, también en la llegada de Gregorio de vuelta a su tierra.
- D.** Confían el secreto a un caballero. El padre de Gregorio peregrina a Tierra Santa.
- E.** Signos que acompañan al niño: oro, plata, paño y brocado. Sal, que señala que no está bautizado. Las tablas son de marfil.
- F.** La madre de Gregorio fuerza al caballero y a su esposa a preparar el tonel.
- G.** Lo encuentran dos pescadores, uno rico y otro pobre.
- H.** El niño suelta una carcajada al ver al abad.
- I.** El abad da los 10 marcos de plata al pescador pobre para que guarde el secreto. El rico hará pasar al niño por su nieto.

- J.** Gregorio descubre la verdad a los 12 años (excepto en A1, en que la descubre a los 15).
- K.** Gregorio golpea al hijo del pescador. La mujer del pescador lo llama “niño encontrado”.
- L.** Se marcha con un vestido hecho con el paño que llevaba en la arquilla cuando fue abandonado.
- M.** Al país de su madre lo llevan “los buenos vientos” (en B, el diablo).
- N.** Gregorio y la dama son presentados en la iglesia, y ella reconoce el paño del vestido, pero piensa que hay muchos semejantes.
- O.** Gregorio captura al duque, por lo que el pacto de paz se hace bajo las condiciones de la dama.
- P.** Los caballeros aconsejan a la dama —por influencia del demonio— que se case con Gregorio.
- Q.** Gregorio oculta las tablas en un agujero en un muro de una habitación privada. Cuando las lee, llora.
- R.** No sabemos cuánto tiempo están casados.
- S.** Una doncella descubre la extraña tristeza de Gregorio al visitar esa habitación. La dama y ella la registran hasta hallar las tablas. La dama llora y se arranca los cabellos.
- T.** Gregorio da consejos a su madre, y luego se marcha.
- U.** Llega al mar en 3 días.
- V.** Pescador: trata muy mal a Gregorio, a quien acoge por la insistencia de su mujer. También quiere cobrar a los romanos el pescado por un precio más alto del debido, y los lleva ante Gregorio solo por dinero.
- W.** Es el pescador quien ata a Gregorio y echa la llave al mar, que sería encontrada si hacía abstinencia y penitencia. Gregorio se muestra de acuerdo.
- X.** Gregorio pasa en la roca 17 años. Vive del agua de lluvia que cae en un agujero. Sus vestidos se pudren, queda desnudo, y velludo como una bestia.
- Y.** Los cardenales son avisados por un ángel al tercer día de una semana de oración.
- Z.** El pez lleva la llave en el vientre.
- AA.** Signos de santidad: llave, tablillas recuperadas en blanco, los paralíticos andan, los ciegos ven, las campanas tocan solas.
- BB.** El papa mete a su madre en un monasterio.

Como hemos dicho en el capítulo anterior, el poema francés nos ha llegado a través de seis manuscritos con notables diferencias entre sí. En general, la familia A es más

extensa que la B. Destacan particularmente el relato de la batalla, que en B es mucho más breve, y el episodio de la llegada a Roma y posterior reencuentro con la madre, que están ausentes en B. Mario Roques opina que el texto más próximo al original es el B, más breve³⁸⁸. No obstante, explicábamos que es difícil determinar si fue B el que resumió o A el que amplificó. Basándonos en las disquisiciones finales sobre qué papa fue el protagonista y teniendo en cuenta que la obra de Hartmann difiere en algunos puntos tanto de A como de B (y Hartmann solía seguir con mucha fidelidad sus fuentes), deducimos que son muchos otros los manuscritos que no conservamos y que el poema debió alcanzar una popularidad considerable.

Por otra parte, el episodio romano, ausente en B1, es transmitido a los testimonios literarios posteriores. Por lo tanto, partimos de un arquetipo común que se dividió probablemente en dos familias, aunque el *stemma* es poco claro (muchos investigadores lo han intentado, con muy diversos resultados). En todo caso, a nosotros nos interesa primordialmente la familia A, la que, al parecer, teniendo en cuenta este episodio, se aproxima más a los textos posteriores.

9.2.2 El *Grégoire* en alejandrinos

- A. El padre de los dos hermanos es un conde.
- B. Encomienda a ambos hijos a un caballero.
- C. El diablo no interviene³⁸⁹. El incesto se consuma por piedad, para que no se condenen los que difunden falsos rumores.
- D. Ambos padres se confiesan y reparten sus bienes.
- E. Signos que acompañan al niño: tablas de marfil, donde está todo relatado.

³⁸⁸ Véase el capítulo anterior.

³⁸⁹ Sobre esta desaparición de elemento diabólico, comenta Guerreau-Jalabert: «Au XIV^e siècle, le diable et les manifestations diaboliques du hasard ont disparu; inversement, l'accent est mis sur certaines contraintes issues de l'ensemble social et sur les choix individuels par lesquels les protagonistes y répondent, en ne s'y soumettant du reste pas du tout systématiquement. De ce point de vue, on se souviendra des conditions dans lesquelles se produit le premier inceste: il n'est plus le résultat d'une tentation diabolique, mais d'une décision du jeune homme préférant se damner lui-même, ainsi que sa soeur, pour sauver ses calomnieurs [...]. Au contraire, ultérieurement, Grégoire, après avoir spontanément interrogé l'abbé sur ses origines, résiste à toute pression de son entourage, qui en appelle à son soutien et à sa protection pour maintenir une union incestueuse avec sa mère; il choisit l'exil et la forme que doit prendre sa sortie de l'espace social (il recherche une île pour accomplir sa pénitence et s'y enclôt en jetant lui-même la clé dans la mer); de même, la dame propose le mariage à Grégoire, sans y avoir été incitée par les siens, avant de décider de prendre sa part dans la pénitence à accomplir» (Guerreau-Jalabert, 1987, p. 31).

- F.** La madre de Gregorio propone que él eche al niño al mar.
- G.** Lo encuentran unos pescadores.
- H.** El niño suelta una carcajada al ver al abad.
- I.** No sabemos cómo ni con quién se cría Gregorio.
- J.** No sabemos a qué edad descubre la verdad.
- K.** Gregorio es quien va a preguntar al abad por su padre y su madre. El abad no trata de persuadirlo de que se quede.
- L.** Se marcha con un caballo y una gran suma de plata.
- M.** Tras mucho recorrer haciendo abundante penitencia, embarca en el mar y llega al país de su madre tras una tormenta que dura 4 meses y medio.
- N.** Los presentan, pero no hay mención a ningún reconocimiento.
- O.** Gregorio vence al duque y logra un pacto favorable.
- P.** La dama propone el matrimonio, los barones también insisten y Gregorio acepta.
- Q.** Gregorio oculta las tablas en un agujero de un muro en una habitación privada. Cuando las lee, se flagela³⁹⁰.
- R.** Permanecen casados 7 años.
- S.** La esposa se da cuenta de la palidez de Gregorio. Él niega que haya algún problema. Cuando él entra en su habitación, ella lo observa por un agujero, reconoce las tablas y siente un gran dolor. Cae desmayada.
- T.** Gregorio se marcha, su madre quiere ir con él, pero él se niega.
- U.** Llega al mar tras un mes cabalgando.
- V.** No se habla de un pescador. Solo se dice: “un buen hombre”. El pez de la llave lo han comprado los cardenales por el camino.
- W.** Gregorio pide al hombre que le encierre en una prisión en la roca y le dé la llave, que él mismo arroja al mar.
- X.** Gregorio pasa en la roca 7 años. No sabemos cómo se sustenta, pero lo encuentran peludo y con las uñas largas.
- Y.** Jesucristo manda a los cardenales que busquen a Gregorio.
- Z.** El pez lleva la llave en el vientre.
- AA.** Signos de santidad: llave, vida santa.

³⁹⁰ Anita Guerreau-Jalabert señala la importancia de la aparición de estos nuevos instrumentos de penitencia, acordes con la época de composición del poema: «On notera enfin l'appel à des éléments nouveaux de la piété dans l'habillage chrétien du discours: des références multipliées à la Vierge et à Jésus, ainsi que l'auto-flagellation de Grégoire, qui, au XII^e siècle, se contentait de pleurer» (Guerreau-Jalabert, 1987, p. 32).

BB. La madre —que llevaba 14 años de mendicante cuando llegó a Roma— se quedó un año con él y luego murió.

Carl Fant plantea la hipótesis de un arquetipo común para el poema en octosílabos y éste en alejandrinos. Las diferencias entre ambos poemas las atribuye a omisiones o ligeras modificaciones, habituales en la tradición oral, así como a un cambio del ideario religioso de la época. En todo caso, explica, no se trata de diferencias que afecten directamente al espíritu general de la obra:

De l'étude comparative que nous avons faite des deux poèmes français, il ressort avec évidence qu'ils dérivent d'une source commune. La comparaison même la plus superficielle suffirait pour nous en convaincre. Il est également évident que l'auteur de la rédaction du XIVe siècle n'a pas eu sous les yeux, comme celui des *Gesta Romanorum* [*sic*] et comme Hartmann d'Aue un manuscrit français du poème du XIIe siècle. Les changements de détails sont trop fréquents et les raccourcissements trop considérables pour admettre cette alternative.

[...] Quelle est la nature de ces différences? On comprend aisément qu'à cause du laps de temps considérable qui s'est écoulé entre la composition des deux rédactions, une foule de détails aient été oubliés et par conséquent omis. D'autres ont nécessairement subi de légères modifications, qui ne ont que la conséquence naturelle de toute tradition orale. [...]

Il se présente aussi d'autres divergences qui s'expliquent comme le résultat des modifications apportées aux mœurs et aux idées religieuses pendant l'intervalle qui sépare les deux poèmes. [...]

Mais on ne rencontre pas dans le poème rajeuni de divergences s'écartant de l'esprit qui règne dans le poème original. Le fonds du récit est toujours le même et les différences de détails ne sont autres que celles qui prennent place dans toute transmission orale à travers les siècles. Aucune de ces différences n'apporte de changement réel au récit primitif, tandis que les similitudes entre les deux rédactions sont nombreuses et considérables³⁹¹.

Nosotros, sin embargo, estamos de acuerdo con Hendrik B. Sol en que las diferencias sí afectan notablemente al mensaje que transmite el poema: «notamment l'auteur du poème en alexandrins [...] paraît avoir composé son oeuvre dans un esprit bien différent de celui qui anime les versions octosyllabiques»³⁹². Defiende Sol, por lo tanto, que ambas composiciones tienen independencia entre sí:

³⁹¹ Fant, 1886, pp. 33-35.

³⁹² Sol, 1977, p. XVI.

elle [la légende en alexandrins] diffère à tel point des autres textes qu'il serait, selon nous, difficile d'admettre —comme le fait Carl Fant— qu'il s'agit d'un simple remaniement d'un poème tel que A1 et que toutes les différences ne sont que des différences de détail attribuables à la transmission orale.

Nous ne pouvons pas souscrire à cette hypothèse de Fant qui veut qu'au cours de deux siècles —savoir du XII^e au XIV^e siècle— la transmission orale ait changé les données du poème primitif, en y apportant de "légères modifications" qui d'un côté seraient à regarder comme "la conséquence naturelle de toute tradition orale" et qui de l'autre côté s'expliqueraient par l'évolution des mœurs et des idées religieuses. Certes, toutes les différences signalées ne sont, prises à elles seules, sans doute pas également importantes, mais l'ensemble des divergences nous renforce dans notre idée que la version A et la légende en alexandrins sont des compositions fondamentalement différentes; si elles ont eu une source commune —ce que certaines similitudes n'excluent pas a priori— ces compositions doivent en être sorties indépendamment l'une de l'autre³⁹³.

Los argumentos en los que se basa Sol³⁹⁴ para afirmar que el texto en alejandrinos proviene de una tradición diferente que A y B son los siguientes: 1) es innegable que el texto en alejandrinos es una copia y parece lógico preguntarse de qué época databa el original; 2) las estrofas monorrimas de 4 versos alejandrinos son típicas del último tercio del siglo XII; 3) según las particularidades métricas y lingüísticas, el texto se podría perfectamente retrasar dos siglos; 4) el poeta insiste en la santa vida de los personajes, en el valor de la pobreza, y es remarcable el hecho de que en el arca no haya oro ni plata; 5) la concepción de la vida y la caridad en este poema (el pecado por salvar a los calumniadores, la confesión posterior, la flagelación de Gregorio para expiar el pecado de sus padres...), que está completamente ausente en el poema en octosílabos; 6) continuas alusiones a la Virgen, que aparece una sola vez en B1 y ninguna en A1; 7) la ausencia del diablo, que nos muestra que el autor de este poema tenía un sentido de la culpabilidad y la responsabilidad muy diferente al del poeta en octosílabos; 8) el hecho de que en este poema la condesa tome en varias ocasiones la iniciativa; y algunas otras diferencias menores.

Concluye Sol que ambos poemas necesariamente deben estar inspirados en textos divergentes:

³⁹³ Sol, 1977, pp. 372-373.

³⁹⁴ Sol, 1977, pp. 373-374.

Tout porte à croire que l'auteur du poème primitif en alexandrins a rédigé son récit dans un esprit et dans un but qui diffèrent du tout au tout de l'optique du poète qui a composé la version primitive en octosyllabes. [...] L'hypothèse de la source commune, posée par Fant, nous laisse sceptique, si du moins on entend par cette source une seule et même source écrite: l'ensemble de données divergentes indiquées dans [...] notre tableau comparatif invite plutôt à supposer que les deux poètes se soient inspirés de textes divergents³⁹⁵.

Si comparamos el esquema con el que hemos iniciado este apartado con el del apartado anterior, observamos que hay otras muchas diferencias entre ambos textos, no mencionadas por Sol. Lo cual nos lleva a concluir que, efectivamente, es muy probable que ambos poemas provengan de dos tradiciones diferenciadas. En todo caso, como veremos, la tradición que nos lleva a *Lucistela* derivaría del poema en octosílabos, con el que las coincidencias son mucho más abundantes.

9.2.3 El *Grégoire* en prosa

- A. El padre de los dos hermanos es un príncipe muy noble.
- B. Encomienda a la hermana a su hijo.
- C. El diablo incita al hermano. También quiso convencerles de que mataran al niño a su nacimiento.
- D. Confiesan el secreto a una dama.
- E. Signos que acompañan al niño: gran suma de plata y oro, un paño de oro, las tablas, donde está todo relatado, y también se dice que si algún día parte ha de llevar un vestido hecho con el paño.
- F. La dama aconseja que echen al niño al mar.
- G. Lo encuentra un pescador.
- H. No aparece la carcajada.
- I. El abad da al pescador una parte del dinero. El abad se encargará de su educación.
- J. No sabemos a qué edad descubre la verdad.
- K. Gregorio, tras un desdén, da a su hermano un golpe. La madre lo llama bastardo.
- L. Se marcha con el vestido de paño de oro y muchos sirvientes.
- M. Gregorio lleva vida errante como soldado, y regresa a su tierra natal por propia voluntad (aunque ignorante de que se trata de su propia patria) porque le dicen que hay una guerra.

³⁹⁵ Sol, 1977, pp. 374-375.

- N. Los presentan, la dama no sabe nada, pese a las manos, el rostro y el traje.
- O. Gregorio captura al príncipe.
- P. La dama se casa con Gregorio por la insistencia de sus hombres.
- Q. Gregorio lee las tablas cada noche y llora.
- R. El descubrimiento de su identidad se hace la misma noche de la boda. La boda no llega a celebrarse.
- S. Ella entra en la habitación cuando él se cree solo. Al salir él, lee las tablas y obliga a Gregorio a contarle la verdad.
- T. Gregorio se marcha a hacer penitencia por el pecado de sus padres.
- U. Llega a una lejana región.
- V. No aparece el personaje del pescador, ni ninguno similar.
- W. Gregorio construye una celda en una alta roca.
- X. Gregorio pasa en la roca largo tiempo, con ayunos y penitencias hasta que su penitencia estuvo cumplida.
- Y. El Espíritu Santo manda que busquen a Gregorio. Lo hacen papa y vive santamente.
- Z. No aparece el episodio del pez.
- AA. Tampoco signos de santidad.
- BB. Ni el episodio final del reencuentro con su madre.

A primera vista, podría parecer que se trata de un resumen del texto en octosílabos. Sin embargo, aunque en una primera parte coincide con el texto en octosílabos en puntos donde el compuesto en alejandrinos difiere, luego el texto toma una dirección completamente diferente: considérense la vida errante de Gregorio como caballero, en que participa en la batalla como simple soldado, el descubrimiento a tiempo de las tablas, el retiro en un bosque en lugar de en una roca, la ausencia de la mayoría de los episodios finales... Parece difícil que se deba simplemente a una reducción del poema primitivo, privándolo del carácter cortés y la atmósfera caballeresca. Sol llega a las siguientes conclusiones:

Pour ce qui concerne la prose, notre tableau comparatif montre clairement que ce récit n'a que de très faibles ressemblances avec la légende en alexandrins. Et nous n'hésitons pas à conclure que ces deux versions de la légende appartiennent à des traditions foncièrement différentes.

Les rapports entre la prose et les poèmes en octosyllabes semblent être beaucoup plus nets. De prime abord on dirait que la prose n'est qu'une simple réduction du récit en octosyllabes et que ce remaniement ne conserve que les traits essentiels de ce récit. [...] Toutefois, plus le récit avance, plus les faits relatés deviennent divergents;

à tel point même que, bientôt, en continuant la lecture de la prose, on ne saurait plus guère avoir l'impression de lire la même histoire³⁹⁶.

Paul Meyer³⁹⁷ resalta también que en una primera impresión parece una versión abreviada, pero que luego las diferencias son demasiado evidentes: «Véritablement, les différences sont trop grandes pour qu'on puisse considérer la rédaction en prose comme un abrégé du poème»³⁹⁸.

Hay una diferencia particularmente pertinente. En el poema en octosílabos los esposos no descubren la verdad hasta pasado un feliz periodo matrimonial, cuando el pecado está más que consumado; sin embargo, en la versión en prosa el descubrimiento se lleva a cabo la noche de bodas, de modo que el segundo incesto no se consuma y la penitencia de Gregorio tiene como único fin el de expiar el pecado de sus padres, y no el propio. Esta circunstancia, sin duda, alteraría notablemente el mensaje final de la obra, que versaba sobre el poder de la penitencia para expiar cualquier culpa, por grave que fuera. En este caso, sin embargo, Gregorio no es culpable de nada.

Concluye Sol:

Nous croyons que l'ensemble des points où la prose diffère d'avec les poèmes en octosyllabes s'explique mal comme le résultat d'une réduction du poème primitif privé par quelque remanieur de son caractère courtois et de son atmosphère chevaleresque; et nous estimons —avec Paul Meyer et Van der Lee— que la rédaction en prose ne saurait être considérée comme un abrégé du poème³⁹⁹.

Paul Meyer propone pensar en un original común —perdido—, probablemente una leyenda latina, de la que saldrían independientemente el poema en octosílabos y la versión en prosa: «Celle-ci, qui toutefois est sûrement abrégée, représenterait mieux la forme primitive que le poème, dont l'auteur, se donnant libre carrière, paraît bien avoir développé et enjolivé sa matière»⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Sol, 1977, p. 375.

³⁹⁷ Véase Meyer, 1904.

³⁹⁸ Meyer, 1904, p. 46.

³⁹⁹ Sol, 1977, p. 376.

⁴⁰⁰ Meyer, 1904, p. 46.

La hipótesis de Meyer es cabal y, además, encajaría con la anteriormente expuesta de Krappe acerca del origen de nuestra leyenda⁴⁰¹. Sin embargo, Hendric Bastiaan Sol señala que no deja de ser curioso que el texto en octosílabos comience aludiendo a una “santa escritura” que hace referencia a un conde de Aquitania; el texto en prosa, en cambio, omite ambas referencias. Sol opina que es difícil que dos versiones tan divergentes se remonten a un único original común, en lugar de a dos tradiciones diferentes. No obstante, en nuestra opinión esto no descarta que hubiera un cierto número de redacciones intermedias entre el arquetipo común y ambas versiones.

9.2.4 El *Gregorius* de Hartmann

- A. El padre de los dos hermanos es “el señor de Aquitania”.
- B. Encomienda a ambos hijos, que tenían 10 años, a nobles, parientes y vasallos. Al hijo le da muchos consejos y lo hace responsable de su hermana.
- C. El diablo, envidioso, es el que incita al joven a cometer incesto. Además los sedujo a ambos y, aunque ella quedó embarazada esa misma noche, ambos siguieron pecando hasta que descubrieron el embarazo.
- D. El joven llora al recibir la noticia, incluso más que su hermana. Ella le reprende su llanto de mujer. Piden consejo a un caballero, que recomienda que él vaya al Santo Sepulcro para expiar su pecado y que ella quede a su cargo.
- E. Signos que acompañan al niño: 20 marcos de oro, piedras preciosas y la tablilla, donde se relata todo y se pide que lo bauticen y lo eduquen.
- F. La decisión de echar el niño al mar se toma conjuntamente⁴⁰².

⁴⁰¹ Véase el capítulo 6.

⁴⁰² Esta versión, sin duda, nos muestra una imagen menos fría de la madre de Gregorio, que en otras versiones se empeña en el abandono sin mostrar dolor ni compasión: «L'exposition de l'enfant est racontée un peu différemment. Dans le français, c'est la mère qui veut qu'il soit exposé; elle se laissera mourir si on ne l'aide pas dans l'exécution de son dessein; et, quand elle a obtenu l'assentiment du chevalier et de sa femme, elle prescrit de point en point ce qu'ils doivent faire. Sans doute, cette résolution d'une mère éperdue a paru trop violente et trop dure à l'auteur allemand; il a voulu adoucir ce trait, à tort ce me semble, car la légende ne ménage rien, et elle se plaît à retracer les impulsions désordonnées d'une âme humaine qui s'agite sous l'action du démon, le remords du péché et la douleur physique et morale. Quoi qu'il en soit, l'exposition n'est plus le fait de la mère seule; les trois personnes intéressées en délibèrent, et elles jugent que le meilleur parti à prendre est d'abandonner l'enfant aux flots de la mer. Le narrateur allemand, aimant à réparer les omissions imputables au narrateur français, remarque que, sur les tablettes mises aux pieds de l'enfant, n'étaient nommés ni le gens desquels il était né, ni le lieu de sa naissance» (Litttré, 1963, pp. 260-261).

- G.** Lo encuentran dos pescadores, uno rico y otro pobre. Quieren mantener el arca oculta del abad, pero el niño llora.
- H.** El niño sonrió al abad.
- I.** El abad da al niño al pescador pobre, con 2 marcos de oro para que lo criara, y 1 marco al rico para que guardase el secreto. A los 6 años, el abad se hace cargo y lo lleva al monasterio.
- J.** Gregorio descubre la verdad a los 15 años.
- K.** Gregorio hizo daño sin querer, jugando, a un hijo del pescador. La madre le gritó la verdad a su hijo, y Gregorio lo escuchó todo.
- L.** Se marcha con vestidos de la seda con la que fue encontrado, la tablilla y el fruto del oro, que lo habían invertido y ahora eran 150 marcos.
- M.** Deja su suerte en manos de Dios y llega a su país natal por una tormenta⁴⁰³.
- N.** Los presentan en la iglesia, y ella se fija en el paño del vestido.
- O.** Gregorio se ejercita en combates diarios ante la ciudad, hasta que lucha con el duque y lo hace prisionero.
- P.** Los caballeros de la dama le piden que escoja esposo para evitar estas situaciones. Ella elige a Gregorio.
- Q.** Gregorio oculta las tablas. Diariamente las lee y llora.
- R.** No sabemos cuánto permanecen casados.
- S.** Una doncella notó los cambios de humor de Gregorio y descubrió lo de la tablilla, la muestra a la dama que la reconoce enseguida. Ella se siente morir, aunque con la esperanza de que él sólo las haya encontrado.
- T.** La madre pide consejo a su hijo, puesto que él ha leído muchos libros. Él le aconseja no perder la esperanza y hacer penitencia, y se marcha vestido de mendigo.
- U.** Llega al mar a los 3 días.
- V.** El pescador trata muy mal a Gregorio. Lo acoge por intercesión de su esposa.
- W.** El pescador lo encadena a la roca y arroja la llave.
- X.** Gregorio pasa en la roca 17 años. Se sustenta de un poco de agua que fluía en un hueco. Lo encuentran peludo, desnudo y lleno de heridas.
- Y.** Tras muchas luchas entre bandos, se decide dejar la elección del papa en manos de Dios. La voz de Dios habla a dos sabios por separado.
- Z.** El pez lleva la llave en el vientre.

⁴⁰³ «Dans ce récit [el *Grégoire*], Grégoire s'en remet à la fortune, et le navire qu'il a pris le conduit au pays de sa mère. Dans le récit allemand, Grégoire tente le sort d'une façon plus précise» (Litttré, 1963, p. 264).

AA. Signos de santidad: llave, tablillas limpias, enfermos que sanan, las campanas que suenan solas.

BB. Gregorio y su madre pasan juntos los siguientes años honrando a Dios, y consiguen también el perdón para el padre.

Hay fragmentos del relato de Hartmann que concuerdan de forma privativa con la familia A o B; fragmentos en que concuerda con A y aproximadamente con B2 y B3, pero no con B1; fragmentos en que concuerda con B, A2 y A3, pero no con A1; fragmentos que concuerdan solo con uno o varios manuscritos de A; y fragmentos que concuerdan solo con uno o varios manuscritos de B. Por ello Regales llega a la conclusión de que «si Hartmann siguió alguno de los manuscritos conservados de la *Vida del papa Gregorio*, lo hizo más libremente que en el caso del *Erec* [una novela en verso compuesta por Hartmann, basada en el ciclo artúrico], aunque puede ser que siguiera otro manuscrito no conservado»⁴⁰⁴.

Por lo general, parece que Hartmann sigue con bastante fidelidad las fuentes en que se basa para sus composiciones literarias, dato que apoya la teoría de que su fuente fuese otro manuscrito del *Grégoire* no conservado. En todo caso, en el *Gregorius* es, por lo general, bastante fiel a la versión del texto francés. Las variantes que introduce el poeta alemán contribuyen a dar una mayor profundidad psicológica a los personajes. Lo explica Elisabeth Archibald:

But Hartmann is more interested in maintaining the narrative tension than in deliberating fierce moralizing asides about human frailty, and he puts much less emphasis on the role of the devil than does his French source. He includes much dialogue and gives plenty of space to the drama of the recognition scenes (as does the French version). Few later writers spend as much imagination and space on the emotions of the characters, particularly in the recognition scenes, or deal with their lapses so sympathetically⁴⁰⁵.

Por ejemplo, el caso de la dama. Sin duda a Hartmann le pareció demasiado cruel la versión del abandono del niño que nos muestra el poeta francés, donde la madre está tan decidida a abandonar a su hijo que amenaza con dejarse morir de hambre si no se cumple su voluntad. El alemán suaviza esta situación, convirtiendo el abandono en una decisión

⁴⁰⁴ Regales, 2000, p. 19.

⁴⁰⁵ Archibald, 2003, p. 118.

colectiva. Además, cuando descubre la verdad, la dama se consuela con la esperanza de que Gregorio haya únicamente encontrado las tablillas, postura muy comprensible dada la magnitud de la tragedia a la que se enfrentaba.

Otro ejemplo: Gregorio. En la versión francesa, se trata de una especie de caballero prodigio. Esto concuerda a la perfección con la tradición anterior de literatura caballerescas, pero resulta poco verosímil. En el *Gregorius*, el protagonista pasa por una fase de aprendizaje: se entrena en pequeñas batallas a las puertas de la ciudad.

Un último ejemplo: el llanto del joven príncipe al descubrir que ha dejado embarazada a su hermana.

Otra de las diferencias indicadas por los estudiosos de la leyenda es la nueva introducción por parte del poeta alemán (versos 1-170), de una referencia a la parábola del Buen Samaritano. Debemos precisar que Willson hace una interpretación diferente, considerando esta parábola no una metáfora del prólogo, sino una aportación de Hartmann que pasa a formar parte de todo el poema:

Although we are accustomed to view the first 170 lines of *Gregorius* as the prologue to the poem which follows, forming, as it were, a unity of its own separated from the rest by a brief announcement of the author's identity (171-6), it is nevertheless true that no real division or clear demarcation exists. Instead, prologue and poem are completely continuous. The parable is given in outline from 87-143, after which the poet interpolates a few comments of relevance comparable to those in 1-86. At 177 the parable is taken up again, this time in a far more elaborate form, when we are told the precise nature of the wounds sustained by the sinner to whom reference has been made, and how he was healed ached from death and damnation. This "elaboration" lasts until 4006. 144-9 states clearly that there is more to come [...]. The first reference to the hero, Gregorius, occurs not in the body of the poem, but in 44 and again in 97 [...]. Insufficient attention has been paid to this vital structural fact and its implications: the parable of the Good Samaritan is not simply confined to the prologue, or part of it, but embraces the whole work, and for this reason any narrowly "authoritative" approach to it from the standpoint of the Gospel or of theological literature is likely to prove unprofitable⁴⁰⁶.

Willson se pregunta si tendría sentido la aplicación de esa parábola –y no otra– al poema completo. Pronto encuentra la respuesta: «God is the ultimate Good Samaritan, the very quintessence of *caritas*, rescuing man from sin and death and healing the wounds inflicted by the devil»⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Willson, 1959, p. 195.

⁴⁰⁷ Willson, 1959, p. 197.

Por lo general, podemos concluir que Hartmann se basa en el poema francés en octosílabos —bien en uno de los manuscritos conservados, bien en un manuscrito perdido—, aunque enriquece la versión con sus propias consideraciones morales, así como con una serie de detalles que completan el perfil psicológico de algunos personajes.

9.2.5 Las *Gesta Romanorum*

- A.** El padre de los dos hermanos es presentado, simplemente, como “Marco”. Por primera vez se hace referencia a su entierro.
- B.** Encomienda a la joven a su hermano.
- C.** No se menciona al diablo, pero sí se dice que el joven sintió una gran tentación.
- D.** Al cabo de 6 meses, él nota los signos del embarazo (rostro mudado, ojeras), y ella lo confiesa. Al conocer la noticia, él llora amargamente y declara no saber qué hacer. Recurren al caballero. Él parte a Tierra Santa.
- E.** Signos que acompañan al niño: oro, plata, paños de seda y la tablilla, donde se relata todo y se pide que lo bauticen y lo eduquen.
- F.** La decisión de echar al niño al mar la toma la madre que, además, rechaza la proposición del senescal de bautizar antes al niño.
- G.** La vasija la avista un fraile, que pide a los pescadores que la recojan.
- H.** El niño sonrió al abad.
- I.** El abad da al niño a un pescador para que lo críe. A los 7 años, el abad se hace cargo y lo lleva al monasterio.
- J.** No sabemos a qué edad descubre Gregorio la verdad.
- K.** Gregorio hace daño sin querer, jugando, al hijo del pescador. La madre le grita la verdad a su hijo. Gregorio pregunta al abad.
- L.** No sabemos en qué condiciones se marcha, pero sí que se dirige a Tierra Santa.
- M.** El viento los empuja al país de su madre.
- N.** Madre e hijo son presentados, pero no se reconocen.
- O.** Mata al duque y allí mismo le corta la cabeza.
- P.** El matrimonio se hace por sugerencia del senescal.
- Q.** Gregorio oculta las tablas. Diariamente las lee y llora.
- R.** No sabemos cuánto tiempo permanecen casados.
- S.** Una doncella nota los cambios de humor de Gregorio. La dama busca en su habitación hasta que encuentra las tablillas, pero tiene la esperanza de que él solamente las haya encontrado.

- T.** La madre quiere peregrinar el resto de su vida por sus pecados y que su hijo gobierne, pero él decide que se haga al contrario.
- U.** No sabemos cuánto tiempo tarda en llegar al mar.
- V.** El pescador trata muy mal a Gregorio. Lo acoge por intercesión de su esposa.
- W.** El pescador lo encadena a la roca y arroja la llave.
- X.** Gregorio pasa en la roca 17 años. No sabemos cómo sobrevive.
- Y.** Una voz del cielo dice que deben buscar a Gregorio.
- Z.** El pez lleva la llave en el vientre.
- AA.** Signos de santidad: llave, las campanas suenan solas.
- BB.** Gregorio funda un monasterio para su madre.

Elisabeth Archibald compara esta versión con las anteriores:

In the *Gesta* versions, the story is set in Rome at an unspecified date: the dying father of the opening episode is the emperor. His son is more forceful in raping his sister, and Hartmann's inner monologue in which she has to choose between public and private honour is replaced by her threat that her brother's crime will offend God and cause disorder among men. Her increasing pleasure in the incestuous liaison is also omitted. There is a still surprising lack of ecclesiastical comment on the sibling incest, but the sister and the faithful steward have an interesting quarrel about baptizing the child: she refuses because of its incestuous origins, while the steward urges her not to destroy the child's soul because of her own sin. The tablets put in the baby's boat ask the finder to baptize him. The chivalric aspects of the story are much reduced here. On discovering the circumstances of his birth, Gregorius sets out for the Holy Land in atonement for his parent's sin, but is driven by a storm to his mother's land. There is no suggestion of growing attraction between mother and son; it is at the baron's urgent recommendation that they marry. The first recognition scene and Gregorius' subsequent adventures are much curtailed; there is less of the hostile fisherman and of the arrival of the Roman envoys, and the final recognition scene between mother and son is also brief⁴⁰⁸.

Una novedad evidente es la introducción de una moralización final. *Gesta Romanorum* es, como comentábamos anteriormente, una colección de *exempla*, un libro que tiene como objetivo el discurso homilético y, por lo tanto, acompaña los textos de sendas interpretaciones que faciliten el trabajo del predicador.

Se trata de una moralización compleja y enrevesada: «Cierto que las moralejas que se desprenden de los hechos narrados muchas veces son de lo más sorprendente e

⁴⁰⁸ Archibald, 2003, pp. 124-125.

insólito»⁴⁰⁹. El relato ya posee una moralización intrínseca: no hay que perder la esperanza en Dios, porque por muy grande que sea el pecado, si hay arrepentimiento y penitencia, se puede alcanzar la gracia divina. Sin embargo, el compilador de esta colección pretendió dar un sentido metafórico, al modo de las parábolas, a cada elemento de la narración. Al tratarse de una narración compleja, es difícil atribuir significados a cada elemento, de modo que, mientras en algunos elementos la interpretación simbólica se mantiene a lo largo de toda la moralización, hay elementos que se interpretan de formas distintas en los diferentes momentos de la narración (la madre de Gregorio es casi todo el tiempo interpretada como el alma, pero también como la Iglesia; Gregorio pasa de ser el género humano a ser el Hijo de Dios y finalmente de nuevo el hombre, etc.) y, al mismo tiempo, hay interpretaciones que se aplican a varios elementos de la narración (la Iglesia es una de las interpretaciones de la madre de Gregorio y asimismo la de la nave que lleva a Gregorio de nuevo a su casa; tanto el pescador que ejerce de padre adoptivo de Gregorio como el ciudadano que lo acoge en su casa cuando regresa a su país son interpretados como “un sacerdote”, y el senescal como “un confesor”). Además, aparecen interpretados simbólicamente elementos de poca pertinencia para la narración originaria: los monjes del monasterio, la afición de Gregorio por la caza.

La versión de las *Gesta* tiene puntos en común con el poema en octosílabos y con el *Gregorius* de Hartmann, así como diferencias con ambos. Además, introduce nuevos matices.

Littré es partidario de que se trata de una adaptación del poema francés:

Le récit est certainement calqué sur notre poème; car il ne s'en écarte nulle part, ne faisant qu'abrégé. La seule différence de quelque importance que je puisse noter, c'est quand, les tablettes ayant été trouvées et Grégoire étant reconnu fils de la dame dont il est le mari, tous deux ont un débat dont il n'est pas question dans le poème. [...] Mais ce qui diffère notablement, c'est la moralité. Du moment qu'on n'entre pas dans la question de savoir si les crimes involontaires sont des crimes, le trouvère tire de son texte la morale qui en ressort évidemment: c'est que, pour grande que soit la coulpe, une pénitence sincère et sans réserve peut encore espérer la miséricorde de Dieu, et que le chrétien, même tombé dans l'abîme, n'est pas perdu s'il ne se croit perdu lui-même, et s'il ne s'abandonne pas. Mais ceci parut sans doute trop simple à l'auteur des *Gesta Romanorum*⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Alvar, 1976, p. 247.

⁴¹⁰ Littré, 1963, p. 252.

Sin embargo, los editores de *El Patrañuelo* consideran que el *Gregorius* de Hartmann es la fuente del capítulo 81 de las *Gesta Romanorum*.

En nuestra opinión ambas hipótesis son posibles, siempre que se considere, en el caso de apoyar la hipótesis del poema francés, un manuscrito perdido similar al que debió emplear Hartmann como fuente.

9.2.6 *El Patrañuelo*

- A. El padre es Gabano, rey de Palinodia. Se prosigue la alusión al entierro.
- B. Encomienda a la joven a su hermano.
- C. Fabio se enamora de Fabela.
- D. Toman consejo de hombres sabios, él irá a Roma a pedir perdón al Papa y ella quedará a cargo del senescal.
- E. Signos que acompañan al niño: brocado, oro, plata, paños y una plancha de oro, donde se pide que lo bauticen y lo eduquen.
- F. La decisión de echar el niño al mar la toma la madre, por no recordar su dolor y su pecado.
- G. Unos pescadores lo encuentran y lo entregan al abad.
- H. El niño mira al abad y se pone a reír y a llorar a un tiempo.
- I. El niño es criado por el más anciano de los pescadores.
- J. Gregorio descubre la verdad a los 10 años.
- K. Gregorio da un bofetón por una discusión de juego al hijo del pescador. La madre le grita la verdad a su hijo. Gregorio pregunta al pescador, quien lo envía al abad.
- L. Se marcha con la plancha de oro, muchas joyas y dineros.
- M. No sabemos cómo fue a parar al país de su madre.
- N. No sabemos si son presentados.
- O. Recuperó las tierras perdidas.
- P. El matrimonio se hace por sugerencia de los principales del reino.
- Q. Gregorio entrega las tablas a su esposa la noche de bodas. Desenlace seglar.

Comenta Elisabeth Archibald el cambio del final, que es lo más característico de esta versión.

The incest motif still appears in later medieval literature, of course, but it usually seems to be treated much less seriously. In the fourteenth-century English romances *Sir Eglamour* and *Sir Degaré* the near-miss incest is merely a titillating possibility.

Mother and son marry, but recognize each other just in time to avoid the fatal consummation; the hero's parents are reunited, and a suitable bride is hastily found for their son. In a sixteenth-century Spanish version of *Gregorius* this near-miss pattern replaces the original double incest story, so that Gregorius ceases to be a holy sinner, and the story has a secular happy ending⁴¹¹.

Está claro que Timoneda no pretende contar una historia de santos, y por eso seculariza su final:

In Timoneda's hands it is the tale not of a saint but of a knight, and therefore ends with secular prosperity in the form of a successful and legitimate marriage, rather than retreat from the world and spiritual reward⁴¹².

El nuevo final, postula Gutiérrez Carbajo, bien puede tratarse de una invención de Timoneda, o bien de un relato que desconocemos:

En el relato de Timoneda se resuelve el final casándose Gregorio con la mujer del Senescal, que ha quedado viuda al morir éste en la batalla, y haciendo la reina votos de castidad.

Tanto Romera Castillo como Rafael Ferreres, que califica este relato de “absurda y auténtica patraña”, observan que en la reelaboración que el poeta valenciano ha llevado a cabo de esta leyenda, se ha modificado la parte final. Este nuevo desenlace bien podría haber sido una invención del propio Timoneda o bien podría haberse servido de algún relato desconocido o de la tradición oral⁴¹³.

Los cambios que realiza Timoneda en su versión responden a su técnica habitual de adaptación de textos:

Aunque demuestre una fidelidad mayor a la fuente en alguna ocasión, el método habitual del escritor valenciano es el de unir a un sistema de *amplificatio* y *abbreviatio* cambios situacionales del lugar en el que se desarrolla la acción, de los personajes, y de la acción en sí misma de las historias narradas⁴¹⁴.

Queda bastante claro que la fuente que emplea Timoneda es el relato de las *Gesta Romanorum*. No solo porque sepamos que emplea esta colección de ejemplos como fuente para otras patrañas, sino porque, teniendo en cuenta la tendencia a abreviar de Timoneda, resulta curioso que mantenga la mención a episodios —como el entierro del

⁴¹¹ Archibald, 1989, p. 10.

⁴¹² Archibald, 2003, p. 132.

⁴¹³ Gutiérrez Carbajo, 1993, pp. 811-812.

⁴¹⁴ Cuartero Sancho, 1990, pp. 15-16.

rey difunto— que aparecen por primera vez en la versión de las *Gesta*. No obstante, queda igualmente claro que este relato no puede haber sido la fuente de *Lucistela*, por la omisión de toda la segunda parte de la leyenda.

9.2.7 *Lucistela*⁴¹⁵

- A. El padre de los dos hermanos es un rey.
- B. Encomienda a su hijo que dé estado a su hermana.
- C. No hay intervención del diablo, sino una pasión irrefrenable que se apodera del Príncipe, quien premeditadamente planifica violar a su hermana.
- D. El Príncipe descubre en *Lucistela* ciertas señales (rostro alterado, el color mudado) y ella le revela su embarazo. Confían el secreto al senescal. El Príncipe peregrina a Roma.
- E. Signos que acompañan al niño: oro, plata, seda y brocado. También unas cartas esculpidas, en que se pide que se le bautice, se le críe y se le enseñen las ciencias.
- F. La madre de Gregorio ordena al senescal arrojar al niño al mar, desoyendo las súplicas de éste.
- G. Lo encuentra un pescador honrado y anciano, quien lo presenta a un monje en una abadía.
- H. No hay alusión a la carcajada.
- I. El monje entrega al niño a Roselis para que lo críe y eduque.
- J. No sabemos a qué edad descubre la verdad.
- K. Gregorio da accidentalmente a su hermano con la pelota en el transcurso de un juego. Celicor, renegando, le dice la verdad.
- L. No se hace mención a lo que sucede con la seda y el brocado.
- M. No se sabe cómo llega al país de su madre, aunque se ha dado un pregón buscando ayuda para la batalla “por toda la cristiandad”.
- N. Gregorio y *Lucistela* se encuentran en la corte, y no hay ningún indicio de reconocimiento.

⁴¹⁵ Aunque en algunos momentos encontremos en este apartado peculiaridades propias del género dramático, nuestro análisis estará aquí, dentro de lo posible, ceñido a lo estrictamente argumental. Nuestra finalidad en este punto es establecer una posible historia de la evolución literaria de la leyenda, en tanto que sirve de fuente a la comedia que editamos. Por lo tanto, es fundamental analizar la comedia desde esta perspectiva, como último paso de este razonamiento. En el capítulo 11 analizaremos con mayor profundidad esta comedia dentro de su marco genérico.

- O.** Las tropas de Lucerno huyen, y Gregorio regresa con la cabeza de éste.
- P.** El senescal insiste en pactar el matrimonio entre Gregorio y Lucistela.
- Q.** No se hace referencia a qué hace Gregorio con las tablas.
- R.** No sabemos cuánto tiempo están casados.
- S.** Lucistela descubre que alguna gran pena aflige a Gregorio y lo presiona para que le explique qué le sucede. Cuando él cuenta la historia, ella se desmaya.
- T.** Gregorio decide ir a hacer penitencia, y disuade a Lucistela de que lo acompañe.
- U.** No sabemos cuánto tarda en llegar al mar.
- V.** No se sabe cómo fue la relación entre Gregorio y el pescador; no aparece la mujer de éste.
- W.** Gregorio se encadena y arroja la llave al mar.
- X.** Gregorio pasa en la roca 16 años.
- Y.** Una voz del cielo dice a dos romanos que busquen a un hombre de santa vida llamado Gregorio.
- Z.** El pez lleva la llave en la boca.
- AA.** Signos de santidad: llave.
- BB.** El papa funda un monasterio para su madre.

Una de las primeras cosas que llama nuestra atención al comparar la comedia con los textos anteriores es la ausencia de determinados personajes. En primer lugar, ciertos personajes secundarios cuya única función es la de *ayudadores* y que pueden ser fácilmente obviados: la mujer del senescal y la del pescador. Más llamativa es la ausencia del abad (aquí un fraile), que es crucial en los relatos medievales por su intervención en la educación de Gregorio y por ser quien le explica su auténtico origen. En *Lucistela* se menciona a este personaje, pero no aparece en escena. La ausencia del abad podría ser producto del aumento del elemento profano en la comedia nueva, que actúa en detrimento de la preponderancia del elemento religioso. Pero en nuestra opinión, lo que probablemente explique la ausencia de éste y otros personajes es el cambio genérico: era necesario limitar el número de personajes —y, por tanto, de actores— que salían en escena.

Salvo éste y otros pequeños cambios que responden a necesidades genéricas —y que comentaremos en el capítulo 11—, *Lucistela* respeta los elementos más importantes de la leyenda sin omitir ninguno.

Es probable que la fuente en que se basara esta comedia fuese el relato de las *Gesta Romanorum*. Aunque la leyenda aparece simplificada en algunos aspectos, nos parece muy interesante el hecho de que el dramaturgo respeta ciertos motivos que aparecen por primera vez en el relato de las *Gesta Romanorum*: tanto el sepelio del rey —que, en nuestra opinión, se corresponde de forma plausible con el canto de la primera jornada⁴¹⁶— como la presencia de síntomas físicos del embarazo que llevan al descubrimiento del mismo o la forma en que muere el invasor, a quien Gregorio corta la cabeza. Ambos episodios aparecen por primera vez en el relato de las *Gesta Romanorum*. Asimismo, hay ciertos detalles de menor relevancia que también son comunes a ambas versiones: la fortaleza que demuestra la dama en el momento de su embarazo o la ausencia de dudas por parte de Gregorio cuando los romanos le comunican la voluntad de Dios (en otras versiones Gregorio se mostraba reticente en un principio, en las *Gesta* y *Lucistela* éste acepta desde un principio el mandato divino). Por ello, es muy probable que el autor de *Lucistela* se basase en esta narración para escribir su comedia.

9.2.8 El marido de su madre

Aunque el objetivo de nuestro estudio de los diversos testimonios literarios de la leyenda ha sido hacer un análisis de ellos para dilucidar la fuente o fuentes que pudo utilizar el autor de *Lucistela* y, por lo tanto, dicho análisis debería finalizar en dicha comedia, no queremos desaprovechar la oportunidad de añadir a este análisis un texto particularmente interesante, como es *El marido de su madre*. No se trata solo de un nuevo caso de metamorfosis de la leyenda. Nos brinda la oportunidad de comparar la evolución de un mismo tema en dos épocas bien diferenciadas de nuestro teatro del Siglo de Oro.

⁴¹⁶ Aunque no aparece expresado de forma explícita, postulamos la hipótesis de que ese canto del primer acto venga a representar el sepelio del rey. El Cuadro II de la Jornada Primera y el Cuadro IV de la Jornada Tercera corresponden a sendos cantos, que por desgracia no conservamos en el único manuscrito de la comedia —la ausencia de ambos cantos vendría a justificar, quizá, que el número de versos en las Jornadas Primera y Tercera sea algo menor que en la Segunda—. Los cantos aparecen en dos momentos muy importantes: ambos corresponden a un momento solemne, y tras ambos se deduce un considerable paso del tiempo. El primer canto sigue a la muerte del rey, y tras él tenemos una escena entre los dos hermanos, en la que se advierte fácilmente que ha pasado algún tiempo desde la muerte de su padre. En cuanto al segundo canto, precede a la primera aparición de Gregorio como papa. Antes del canto, Lucistela ha decidido peregrinar a Roma, y justo después aparece pidiendo confesión al papa. Por lo tanto, se advierte también que ha pasado algún tiempo. En nuestra opinión, el primer canto correspondería, pues, con el entierro del Rey, y el segundo canto con la glorificación papal de Gregorio, momentos ambos de gran solemnidad para los que el canto resulta muy apropiado.

En el caso de *Lucistela*, la comedia nueva apenas está empezando a gestarse; en *El marido de su madre* ya está plenamente establecida. Decía Sirera en 1986 al respecto: «sería interesante comparar diferentes versiones de un mismo tema»⁴¹⁷. Dedicamos, por tanto, un breve espacio a analizar la evolución de la leyenda también en este texto:

- A.** La comedia empieza *in media res*, no aparece la figura del padre.
- B.** Tampoco hay referencia, por lo tanto, a la petición del padre antes de fallecer.
- C.** Carlos viola a Rosaura estando ella dormida.
- D.** No hay referencia a ningún caballero. Carlos parte de viaje para olvidar su amor ilícito (ya no a hacer penitencia).
- E.** Sabemos que Gregorio fue abandonado en una caja de mimbre, y que llevaba “una lámina” donde está su historia relatada.
- F.** Es la propia Rosaura quien abandona al niño.
- G.** El niño fue encontrado por Enrico, que había salido a la playa.
- H.** El niño tiene el rostro risueño.
- I.** No aparece el personaje del abad, ni el dinero.
- J.** Desconocemos la edad de Gregorio al descubrir la verdad.
- K.** Gregorio gasta en libros y una espada el dinero que Enrico le ha dado para un recado. Enrico se enfada y le cuenta la verdad.
- L.** Se marcha en una nave, no hay referencia al paño (que tampoco apareció antes).
- M.** La nave en que embarca es de Rosaura, que está en guerra con el Duque de Tiro.
- N.** Cuando Gregorio y Rosaura se conocen hay cierta atracción entre ellos.
- O.** Gregorio hace prisionero al Duque.
- P.** Rosaura se casa con Gregorio, aunque no quiere consumir el matrimonio hasta saber de su hermano.
- Q.** Gregorio lleva la lámina encima.
- R.** Están casados un tiempo indeterminado pero breve (unos días).
- S.** Rosaura abraza a Gregorio y nota la lámina que lleva. Se la quita y la lee, y le miente diciendo que como es de villano linaje no será su mujer.
- T.** Gregorio decide retirarse a hacer penitencia.

⁴¹⁷ Sirera 1986, p. 227. Esta línea está siendo transitada en la actualidad para el caso de santa Bárbara por Mercedes de los Reyes Peña, con el objetivo «de examinar la evolución literaria y espectacular que sufre la reescritura del tema durante el Siglo de Oro» en el género dramático (véase Reyes Peña, 2003b; la cita en p. 746).

- U. Se retira a las montañas de Siria.
- V. No aparece el pescador.
- W. Tampoco la llave.
- X. No sabemos cuánto tiempo pasa en la montaña. Se alimenta y se guarece a la sombra de una palmera.
- Y. Llegan unos hombres buscando a Gregorio para hacerlo patriarca de toda Siria.
- Z. Como dijimos, no aparece el episodio de la llave.
- AA. Los signos de santidad son diferentes: apariciones, ángeles, elevaciones.
- BB. Gregorio, que acaba de reencontrarse con Enrico, pide a éste que revele la información que Enrico acaba de relatarle: que Rosaura y Carlos no son hermanos. Se pactan, por tanto, sus bodas.

En *El marido de su madre* también se ha alterado la nómina de personajes, esta vez de un modo más llamativo. En cuanto al fraile, que aparecía solo nombrado en *Lucistela*, en esta obra ni siquiera aparece. El problema de la educación de Gregorio se resuelve con el personaje de Enrico, el padre adoptivo, que en lugar de ser pescador es un noble —y por lo tanto, letrado— que se ha retirado de la corte. Enrico, además, resolverá una de las tramas secundarias. Se han añadido nuevos personajes, como el gracioso y el criado del duque, y personajes poco relevantes como el príncipe, el duque y la criada de la reina toman en *El marido* mayor importancia. Esta incorporación de nuevos personajes a la lista de *figuras* conlleva que, para que el número total de personajes no se incremente demasiado (dificultando el seguimiento de la comedia y su representación), los personajes secundarios han de ser realmente rentables en escena (como es el caso de Enrico, que no sólo cumple la función de criar y educar a Gregorio, sino que es el interlocutor de Carlos cuando éste cuenta su historia al principio de la obra, y quien revela al final la auténtica relación entre Rosaura y Carlos, posibilitando su matrimonio): en una obra con una peripecia argumental compleja como la que nos ocupa, aumentar innecesariamente el número de personajes no haría sino confundir al espectador.

Mientras, como explicábamos en el apartado anterior, *Lucistela* mantiene con bastante fidelidad detalles de la leyenda muy relevantes para establecer su filiación, Matos Frago la deforma conscientemente. Las tramas secundarias obligan a que ciertos personajes —el príncipe, el pretendiente de la princesa, el padre adoptivo de Gregorio...— tomen mayor importancia de la que tenían originalmente en la leyenda

(donde, una vez cumplida su función, desaparecían de la trama), y al mismo tiempo logran que la trama principal se vea muy atenuada⁴¹⁸. Por otra parte, se omite toda la escena romana de reencuentro. En su lugar, la anagnórisis se lleva a cabo en el lugar donde Gregorio hace penitencia —se omite también la roca en medio del mar, quizá por dificultades de representación, o tal vez por un problema de verosimilitud: resultaría poco creíble que tantos personajes llegasen a un lugar tan apartado como es una peña en mitad del mar. En lugar de en la roca, Gregorio hace penitencia en un monte, elemento escénico al que los espectadores barrocos estaban muy acostumbrados—.

Si tratamos de plantear una hipótesis sobre la fuente en la que se basó esta segunda comedia, encontramos serias dificultades. Si intentamos buscar algunos puntos que nos ayuden a identificar cuál pudo ser su fuente, observamos, por desgracia, cómo se conservan tan solo los detalles generales de la leyenda, presentes en todas las versiones. Los puntos críticos en la transmisión, que hemos ido enumerando, están ausentes en esta obra. No sirve el análisis de esta comedia para confirmar o descartar nada respecto a su fuente, salvo como prueba de que efectivamente esta leyenda se difundió en España. Sin embargo, es probable que su fuente sea el relato de las *Gesta*, que fue, sin duda, el testimonio que más contribuyó a la difusión de esta leyenda en Europa y, en particular, tenemos constancia de que fue un libro muy popular en la España áurea.

⁴¹⁸ Hasta el punto de que el relato hagiográfico pierde consistencia. Sobre esta pérdida de la consistencia argumental en favor de la espectacularidad y el gusto teatral de la época hablaremos más detalladamente en el capítulo 11.

BLOQUE III: EL GÉNERO

CAPÍTULO 10:
EL GÉNERO DE LA COMEDIA.
IDENTIFICACIÓN Y CARACTERÍSTICAS

10.1 EL CONCEPTO DE “COMEDIA”

En los Siglos de Oro, el término *comedia* tenía un sentido mucho más amplio que hoy en día. Margarete Newels señalaba la necesidad de distinguir «entre “comedia” como género, “comedia” como drama típicamente español y “comedia” en el sentido de la *comoedia* clásica. Efectivamente, el término *comedia* podía aplicarse a toda producción dramática de cierta extensión —quedaban, pues, incluidos los géneros menores—»⁴¹⁹. Por lo tanto, dicho término es aplicable a un grupo muy heterogéneo de composiciones.

Desde los Siglos de Oro hasta nuestros días, han sido muchos y muy diversos los intentos de establecer una taxonomía para los géneros dramáticos áureos, si bien la mayoría no han sido muy afortunados.

Menéndez Pelayo clasificó las comedias de Lope de Vega, a partir de un criterio basado en las fuentes, en quince categorías: *a)* asuntos del Antiguo Testamento; *b)* asuntos del Nuevo Testamento; *c)* de vidas de santos; *d)* leyendas y tradiciones devotas; *e)* comedias mitológicas; *f)* comedias sobre historia clásica; *g)* comedias sobre historia extranjera; *h)* crónicas y leyendas dramáticas de España; *i)* comedias pastoriles; *j)* comedias caballerescas; *k)* comedias de argumento extraído de novelas; *l)* comedias de enredo; *ll)* de malas costumbres; *m)* de costumbres urbanas o palatinas; *n)* de costumbres rurales⁴²⁰.

Charles Aubrun rechazó en 1966, criterios clasificatorios anteriores, proponiendo como más apropiado el de las fuentes literarias:

ni la cronología de los hechos, ni la naturaleza de los asuntos, ni la variedad de los temas, ni las modalidades de la forma, ni los fines buscados por el autor, permiten clasificar de una manera útil las comedias. El único método plausible consistiría en tener en cuenta las fuentes literarias en que se nutren. La nueva comedia es el receptáculo de toda la cultura literaria del momento⁴²¹.

⁴¹⁹ Newels, 1974, pp. 55-58.

⁴²⁰ Menéndez Pelayo, 1949.

⁴²¹ Aubrun, 1981, p. 32.

Según este criterio, señala once fuentes para las comedias: lo pastoril, los libros de caballerías, los romances, el refranero, la historia, la Biblia y la hagiografía, la novela corta, la mitología, las misceláneas, la literatura coetánea y el propio teatro⁴²².

Posteriormente, Ruiz Ramón clasificaría las comedias de Lope de Vega en torno a cuatro núcleos: dramas del poder injusto, dramas de honor, el juego del amor y de la muerte y la comedia del amor⁴²³.

Son diversos los críticos que advierten las insuficiencias de estos sistemas de clasificación. Bruce W. Wardropper señala que dan lugar a una clasificación asistemática del teatro del Siglo de Oro, pues algunas de ellas se distinguen por el tema de las obras, y otras por su modo dramático⁴²⁴. Por su parte, Ignacio Arellano destaca que la heterogeneidad de la comedia áurea hace muy necesaria una clasificación de la misma, pues cada subgénero tiene sus características particulares:

Concebir la comedia del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura⁴²⁵.

En un deseo de hallar esa idónea taxonomía, continúan siendo numerosos los intentos de clasificación: Felipe Pedraza⁴²⁶ reordena y presenta de una forma más convincente la clasificación de Menéndez Pelayo para Lope de Vega; Weber⁴²⁷ estudia la morfología de la comedia también en Lope de Vega; Wardropper⁴²⁸ distingue tres formas principales en la “comedia pura” áurea (entremeses, comedias de fantasía y comedias de capa y espada); y para Oleza⁴²⁹, que también se basa en la obra de Lope de Vega, existen dos grandes macrogéneros, partiendo siempre de la hibridez de base de la comedia nueva: drama (tragedias y tragicomedias) y comedia (comedias), que se diversifican después en

⁴²² Aubrun, 1981, pp. 32-39.

⁴²³ Ruiz Ramón, 2000, pp. 153-174.

⁴²⁴ Wardropper, 1978, p. 193.

⁴²⁵ Arellano, 1988, p. 28.

⁴²⁶ Pedraza, 1990, pp. 104-105.

⁴²⁷ Weber, 1975.

⁴²⁸ Wardropper, 1978.

⁴²⁹ Oleza, 1986b.

variadas categorías. Pero es Marc Vitse quien ofrece un planteamiento más sugerente y sistemático en su aplicación sobre la clasificación genérica de la comedia áurea, formulando una propuesta basada en estos tres pilares: globalidad, eclecticismo y pragmatismo.

Este estudioso ya había defendido en 1983 en el IV Coloquio de G.E.S.T.E. la existencia de una tragedia española áurea, tan a menudo negada por la crítica, explicando que la diferenciación entre el género cómico y el trágico reside «no en la materia de las acciones representadas [...], sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público»⁴³⁰.

Viste se basa en los planteamientos de Mauron:

Si se evocan conflictos profundos, generadores de terror y de piedad, es decir si pertenece el espectáculo al género trágico, nacerá una angustia, directa, aun cuando la dome soberanamente el encanto del canto órfico. O sea que la tragedia conserva la forma convincente, no de la realidad, sino del sueño...

Si no surge la angustia, si la risa, por el contrario, le sucede, a pesar de la violencia de los conflictos evocados, es que comenzaron a actuar nuevas defensas... El espectador, enterado sin tardar de que se trata de un juego, limita o incluso rehúsa selectivamente su participación afectiva⁴³¹.

Bruce Wardropper confirmaba en el mismo coloquio que el horror, que caracteriza la tragedia, «no sólo es lo que objetivamente inspira el terror sino también la reacción subjetiva de individuos a ello»⁴³².

Alfredo Hermenegildo, por su parte, recupera el concepto de catarsis aristotélica; este teatro sería empleado con fines didácticos, para modificar la conducta del espectador: «Horror, temor y compasión son tres realidades encaminadas a producir la catarsis aristotélica y, en consecuencia, la purgación del espectador»⁴³³.

Años más tarde, Vitse afina su categorización genérica. En primer lugar, reitera la división entre género trágico y cómico. Según este autor, el trágico se distingue del cómico por la perspectiva elegida (el sueño en la tragedia, la realidad en la comedia), por el riesgo trágico al que se expone el héroe en la tragedia y, finalmente, por el alejamiento

⁴³⁰ Vitse, 1983, p. 16.

⁴³¹ Mauron, 1964, pp. 25 y ss. Citamos a partir de traducción de Vitse, 1983, p. 17.

⁴³² Wardropper, 1983, p. 224.

⁴³³ Hermenegildo, 1983, p. 91.

que garantiza que el sueño propuesto al espectador no se transformará en pesadilla⁴³⁴. A continuación, Vitse separa el género cómico en comedia seria, cómica y burlesca, según la extensión de lo cómico, y en palaciega, palatina y de capa y espada (o comedia doméstica) desde el punto de vista de las coordenadas espacio-temporales y el estatuto socio-dramático.

10.2 *LUCISTELA*: ¿COMEDIA PALATINA O HAGIOGRÁFICA?

Como explicábamos en el capítulo 1, Stefano Arata postulaba que los tres códices que componían la colección teatral del conde de Gondomar «fueron reunidos y encuadrados siguiendo un criterio temático, típico de un coleccionista: por un lado las comedias palatinas y de argumento histórico (ms. II-460 y II-463) y por otro las comedias de santos (ms. 14.767)»⁴³⁵. La comedia *Lucistela* se encuentra inserta en el ms. II-460, correspondiente a las comedias palatinas y de argumento histórico; sin embargo, nosotros la hemos tratado desde el inicio de este trabajo como comedia de santos. Podríamos explicar esta circunstancia fácilmente, dado el carácter mixto de nuestra comedia, circunstancia que ya señalara Arata: «Situaciones tópicas del cuento folklórico y de la comedia palatina se mezclan con aspiraciones ascéticas en *Lucistela*, una de las piezas más curiosas de la colección»⁴³⁶.

Efectivamente, pese a tener rasgos en común con la comedia palatina⁴³⁷, en nuestra opinión no cabe ninguna duda de que nos encontramos ante una comedia de santos, como explicaremos a continuación.

Stefano Arata, quien estudió el subgénero dramático de la comedia palatina al tratar la obra de Miguel Sánchez⁴³⁸, señala como rasgos definidores: la ambientación en un espacio exótico, los personajes pertenecientes a la alta nobleza y a las clases subalternas y

⁴³⁴ Vitse, 1990, pp. 317-321.

⁴³⁵ Arata, 1996, p. 11.

⁴³⁶ Arata, 1989a, p. 19.

⁴³⁷ Para una aproximación teórica a este género, véase la magnífica exposición de Ojeda Calvo, 1996, pp. 101-104.

⁴³⁸ Arata, 1989b.

la presencia de intrigas con un final feliz. En *Lucistela* aparecen las dos primeras características señaladas (alejada en el espacio —y en el tiempo— del aquí y el ahora del espectador y protagonistas de la alta sociedad y subalternos de ella), pero no encontramos esas intrigas señaladas por Arata, siendo ésta la primera razón que nos hace dudar de su clasificación como comedia palatina.

La comedia de santos, sin embargo, es más difícil de definir. En 1986, Josep Lluís Sirera denunciaba que dentro del teatro religioso se han dedicado numerosos estudios al auto sacramental, pero «el resto del teatro religioso de los siglos XVI y XVII [...] en pocas ocasiones ha sido objeto de estudios globales, y las más de las veces éstos se han centrado en sus relaciones con los autos sacramentales»⁴³⁹. Es verdad que desde entonces ha avanzado la investigación sobre el género que tratamos, pero todavía faltan muchas comedias áureas de santos por estudiar y por editar. Estudios y ediciones irán aportando los datos necesarios para una más precisa y completa caracterización genérica.

Para Lara Escudero, «resulta difícil definir las comedias de santos por diversas razones: el inmenso corpus de uno de los géneros más populares y exitosos en el XVII; la individualidad de cada dramaturgo [...] y la evolución cronológica»⁴⁴⁰. Efectivamente, se trata de un género difícil de definir, pues incluye comedias muy dispares en las que tal vez el único punto común que no presenta discusión es que el protagonista es un santo. E incluso esto, como veremos conforme avance el siglo XVII, en que la trama profana va ganando protagonismo, tampoco se cumple siempre.

Elma Dassbach propone una serie de características para acotar la comedia hagiográfica:

Primero, la presencia en la obra de un santo oficialmente reconocido por la iglesia, es decir, un santo canonizado. Sólo en contadas excepciones se incluyen también comedias con un beato, pero únicamente porque, por consenso popular, se le reconoció y veneró como santo en su tiempo. Segundo, la simple presencia de un santo en la comedia no constituye una comedia de santos. El santo no sólo ha de ser protagonista de la comedia, sino que dicha comedia ha de dramatizar la santidad de este protagonista. Santidad entendida no en sentido de una simple vida devota o virtuosa, sino como la entiende la iglesia y la tradición hagiográfica. Es decir, una dramatización basada en unos tipos de santos que ambas reconocen y que ilustran los únicos caminos válidos para alcanzar la santidad. Tercero, además de la presencia de un determinado tipo de santo y de la dramatización de su santidad de acuerdo con

⁴³⁹ Sirera, 1986, p. 187.

⁴⁴⁰ Escudero Baztán, 2004, p. 92.

dicho tipo, otro indicio clave para identificar una comedia de santos como tal radica en las reiteradas alusiones en la obra en torno a la santidad del protagonista, por ejemplo, a través de los comentarios que hacen los demás personajes de la comedia sobre el santo, a quien perciben como tal y no como un ser simplemente virtuoso o devoto. Debe existir, pues, una clara intención del dramaturgo por dramatizar la vida de un santo. El último aspecto utilizado para identificar una comedia de santos es la presencia de milagros y otros sucesos sobrenaturales en torno a la vida del santo, ya que no hay dramatización de la santidad exenta de este último elemento⁴⁴¹.

Josep Lluís Sirera cuestiona, sin embargo, el criterio de Dassbach para decidir si una comedia es o no hagiográfica:

La aplicación estricta de estos criterios tendrá, desde luego, diversas consecuencias: la más evidente, una drástica reducción del *corpus*, que Aldo Ruffinato situaba en torno al centenar de títulos (y que yo creo que habría que ampliar habida cuenta de la cantidad de obras hagiográficas de trascendencia meramente local). Pero, además, se hará necesario crear subgéneros (si no géneros) nuevos que acojan obras que dejen de ser consideradas como *comedias de santos* [...]. Las cosas se complican si tenemos en cuenta que hay numerosas obras que sólo cumplen uno, dos o tres de dichos rasgos. O si tenemos en cuenta que no siempre es tan fácil aplicar criterios como el primero [...] o el segundo [...]. En consecuencia, en mi opinión lo que el público esperaba en estas obras era la exaltación de las virtudes extraordinarias (enfocadas, eso sí, hacia el triunfo del catolicismo) de los santos, con independencia de que éstos fuesen santos reconocidos por la Iglesia o lo fuesen por aclamación popular. Es decir, que es imposible entender el género que nos ocupa sin la existencia de un *pacto* previo entre promotores de la escritura de dichas obras, los autores y el público al que iban destinadas. Es el consenso entre unos y otros lo que permite que califiquemos de *santos* a los protagonistas de las obras, con independencia del refrendo por parte de la jerarquía religiosa. Por otra parte, ¿negaremos la calificación de comedias de *santos* a obras escritas y representadas con ocasión de una fiesta en honor del dicho santo, por el hecho de que el autor haya sido poco hábil a la hora de incluir al protagonista en la trama principal? Desde luego que no⁴⁴².

En efecto, los criterios de Dassbach resultan de difícil aplicación y en muchas ocasiones dejan fuera comedias que sin duda consideramos como hagiográficas y, lo que es más importante, fueron consideradas comedias de santos en su época. Mucho más acertada nos parece la definición de Aragone Terni:

Le commedie agiografiche, o *de santos* in senso stretto, sono quelle destinate a suscitare nel pubblico l'ammirazione verso il santo-eroe e, possibilmente, anche el desiderio di seguirne l'esempio. Alle commedie apologetiche appartengono quelle in cui si esalta la difesa della fede e dei suoi principii, o si cerca di sottolineare il trionfo

⁴⁴¹ Dassbach, 1997, p. 1.

⁴⁴² Sirera, 2001, pp. 183-185.

della Grazia; alle devozionali, quelle che mirano a muovere gli affetti degli spettatori sì da inclinarli all'esercizio della virtù o a una particolare pratica di pietà⁴⁴³.

Efectivamente, en nuestra opinión la finalidad fundamental de una comedia de santos, incluso por encima de estimular el culto al santo que la protagoniza, es adoctrinar en los valores de la fe, para los que el santo sirve de ejemplo. Por ello, aunque la comedia se sitúa en su mayor parte en la corte de Lucistela en un tiempo indeterminado y mezclando personajes nobles con sus subalternos, afirmamos que se trata de una comedia de santos, pues no solo su protagonista, Gregorio, es un santo, sino que son muchos los momentos en que queda claro que la finalidad de nuestra comedia es la catequización⁴⁴⁴.

Nos gustaría matizar que, según Josep Lluís Sirera, existen dos tipos diferenciados de comedias de santos: «el integrado por aquellas obras que parten de un proceso de conversión del protagonista; hay en estas obras un “hacerse” del santo a partir de unos principios nada dignos»⁴⁴⁵ y «la escenificación de los momentos culminantes de la biografía de un personaje cuya santidad es innegable y bien visible desde el momento mismo de su nacimiento»⁴⁴⁶. Responde esta clasificación a dos tipos de santos diferentes. En nuestro caso, es indudable que se trata de una comedia del primer tipo: Gregorio es, ante todo, un santo pecador.

10.3 LA COMEDIA DE SANTOS Y LA CONTRARREFORMA

En el presente apartado, abordaremos el estudio de la comedia de santos como instrumento catequizador de la Contrarreforma católica:

[...] la moda de las comedias hagiográficas fue, en parte, un producto de la Contrarreforma que supo encontrar un camino cómodo de acceso para llegar al pueblo y difundir desde los escenarios enseñanzas y ejemplos⁴⁴⁷.

⁴⁴³ Aragone Terni, 1971, p. 82.

⁴⁴⁴ Profundizaremos en este aspecto en el capítulo siguiente.

⁴⁴⁵ Sirera 1986, p. 204.

⁴⁴⁶ Sirera, 1986, p. 205.

⁴⁴⁷ García de Enterría, 1992, p. 73.

Marcel Bataillon, en su «Explicación del “auto sacramental”», argumentaba contra el carácter contrarreformista de este tipo de teatro, ciñéndose al auto sacramental. Los términos que utiliza Bataillon son los siguientes:

[El auto sacramental] ¿no revelaría su inspiración por su mismo contenido y no se encontrarían en él frecuentes alusiones a los heréticos que oscurecen la gloria del Santísimo Sacramento? Ahora bien, si se examina la *Colección de autos, farsas y coloquios* publicada por Rouanet, y gracias a la cual se conoce bastante bien el repertorio del teatro religioso español en la época en que se impuso el auto sacramental, queda uno pasmado de la rareza de las alusiones a la herejía. El llorado J. P. W. Crawford estaba en lo cierto al afirmar que esta colección proporciona “pocas pruebas en apoyo de la teoría según la cual las obras religiosas se empleaban frecuentemente en el siglo XVI como arma contra el protestantismo”. De noventa y cinco piezas religiosas de que consta la colección, de las que al menos una treintena son *sacramentales* en toda la extensión de la palabra, solamente tres atacan a la heterodoxia⁴⁴⁸.

En opinión de otros críticos —que compartimos—, tanto el auto sacramental como el resto del teatro religioso de esta época estaba indefectiblemente impregnado de los valores de la Contrarreforma, que con tan gran fuerza habían arraigado en España⁴⁴⁹.

El problema de base en el razonamiento de Bataillon es considerar que este teatro, para caracterizarse como contrarreformista, debe negar explícitamente la herejía. El destinatario final del mismo no eran los herejes, sino los fieles católicos, como explica Andrachuck:

El auto sacramental no trataba de convencer directamente a los no creyentes; hasta los decretos mismos del concilio de Trento dicen que la exposición de la hostia y la solemnidad de las procesiones, junto con la obvia reverencia del pueblo ante un misterio tan grande, servirían para “confundir” al hereje, no para convencerlo. No, los que asistían a los autos eran los mismos que asistían a la misa del Corpus Christi; eran fieles, con todo lo que implica la palabra *fiel*: eran personas que, si no comprendían, al menos creían en el Misterio del Altar⁴⁵⁰.

Efectivamente, conviene tener en cuenta que el punto de vista de este teatro es *la doctrina*, no la herejía —al fin y al cabo, la herejía no es sino la negación de la doctrina dogmática de la Iglesia católica—. En todo caso, tratándose la inmensa mayoría de los espectadores de católicos fieles, sería poco rentable en términos propagandísticos hacer

⁴⁴⁸ Bataillon, 1964, p. 186.

⁴⁴⁹ Véanse, entre otros, los estudios de Reyes Peña, 1997, 1999 y 2003a para el auto sacramental; y Rodríguez-Santier, 2001 y Reyes Peña, 2003b para la comedia de santos.

⁴⁵⁰ Andrachuck, 1986, p. 23.

alusión a la herejía, pues al fin y al cabo al hablar de ella se contribuía, en cierto modo, a su difusión, y existía la posibilidad de sembrar una duda en los espectadores fieles. Lo más efectivo, por lo tanto, no sería *negar* la herejía, sino *afirmar* los pilares fundamentales sobre los que se sustenta la fe católica: «Los herejes negaron, o parecían negar, esta doctrina; los ortodoxos, para probar la ortodoxia, tenían que afirmarla»⁴⁵¹.

La creciente popularidad de las comedias de santos respondería igualmente a la afirmación de uno de esos pilares, que el luterano negaba y que en Trento recibió notable atención: la importancia del culto a los santos:

Desde 1563, año en que se promulga en Trento el decreto *De invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus*, la hagiografía pasará a ser moneda de uso corriente en la defensa de la ortodoxia católica en España, y la Iglesia verá pronto con buenos ojos el que el teatro se preste a llevar a escena, de manera regular, unas vidas de santo que estaban dramatizando los jesuitas en los Colegios, que se escenificaban en una ceremonia religiosa o en los festejos en honor al Santo Patrón del lugar, pero que no solían formar parte, a diferencia de las vidas heroicas, campesinas o cortesanas, de la comedia del Siglo de Oro. De la eficacia con que las piezas hagiográficas de nuestro teatro áureo acababan asentando, para delicia de contrarreformistas, los principios de la fe católica no debiera quedarnos duda alguna [...] ⁴⁵².

El público que asistía a estas representaciones eran en su inmensa mayoría creyentes convencidos, además de conocedores de las vidas de santos, gracias a las prédicas homiléticas y a la hagiografía. Pero sin duda el teatro, dada su dimensión espectacular, ayudaba a reforzar los valores que este público ya conocía:

Se consiguió entroncar con un público que estaba ya familiarizado con las vidas de santos porque quién más quién menos habría leído o habría escuchado pasajes de algún *Flos Sanctorum*, pero la teatralidad aplicada al interés tridentino por la propaganda hagiográfica se convirtió en un arma más eficaz que la iconografía sagrada y la literatura devota. La Contrarreforma dispuso entonces de una *hagiografía en movimiento* en la que, como disponían los cánones acordados en Trento, se ponía ante los ojos del feligrés una imagen viva del santoral cristiano, eso sí, endulzada con los alicientes propios de una comedia ⁴⁵³.

⁴⁵¹ Andrachuck, 1986, p. 27.

⁴⁵² Aparicio Maydeu, 1993, p. 141.

⁴⁵³ Aparicio Maydeu, 1993, p. 147

En efecto, el teatro era el medio ideal para transmitir mensajes doctrinales, como señala Konan : «Pour réussir une telle mission spirituelle, le théâtre paraissait tout indiqué pour toucher facilement le peuple espagnol et lancer son message»⁴⁵⁴. La clave de este éxito es que no solo servía para enseñar las doctrinas de la Iglesia, sino que además lo hacía a través de un medio, el teatro, que atraía a gran cantidad de público de todas las clases sociales. El teatro, antes que texto, es espectáculo, y de este modo el *delectare* favorecía, sin duda, el *docere*:

La comedia de santos puede observarse en dos vertientes básicas que responden a las dos funciones atribuidas por los clásicos a la literatura: *docere* y *delectare*. El *docere* no puede discutirse en este tipo de comedias [...]. La dimensión doctrinal de la comedia de santos no necesita ponderación: hay ocasiones en que el discurso teatral toma andadura de alocución pedagógica o lección doctrinal pura [...]. Ahora bien, la comedia sigue siendo comedia, arte teatral: que uno de los objetos centrales del dramaturgo sea la defensa de la fe y las buenas costumbres no significa en modo alguno que ahí termine todo [...]. La comedia es doctrina, pero es sobre todo espectáculo, y la complejidad y sincretismo de elementos literarios, iconográficos (plásticos, pictóricos), musicales y escénicos en la búsqueda espectacular —y definitoria— de lo maravilloso y la emoción, puede ofrecer seguramente muchas posibilidades a los escenarios modernos⁴⁵⁵.

Además de enseñar la doctrina, es muy importante destacar que en muchas ocasiones estas obras ejercían una función propagandística muy importante, convenciendo de puntos conflictivos o difíciles de la doctrina católica: «A través de la representación sensible las ideas y conceptos doctrinales eran más fácilmente comprendidas por parte de las masas menos instruidas. De ahí también que el cristianismo, la Iglesia, comprendió muy pronto el valor pedagógico del teatro»⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Konan, 1976, p. 267.

⁴⁵⁵ Arellano, 1995, pp. 178-179.

⁴⁵⁶ Menéndez Peláez 2005, p. 49.

10.4 PECULIARIDADES DE LA COMEDIA DE SANTOS

10.4.1 Presencia de *mecanismos desfantaseadores*. La comedia hagiográfica como catequesis.

Como ya hemos explicado anteriormente, la comedia de santos se emplea con frecuencia como instrumento doctrinal en la época de la Contrarreforma, e, incluso en etapas posteriores, siempre es empleada con fines didácticos o, al menos, propagandísticos.

Sin embargo, en el marco de representación de una vida de santo, encontramos con frecuencia que acontecen en escena una serie de hechos sobrenaturales no explicables a través de la razón: los milagros. Según Alfredo Hermenegildo, esto podría acercar el teatro hagiográfico áureo a la literatura fantástica contemporánea:

En toda representación religiosa hay siempre una oposición entre lo que se percibe como real y lo que se manifiesta con rasgos salidos de un mundo ajeno a lo decodificable por la vía sensorial. El espectador y su racionalidad hacen frente, a veces, a unos signos dramáticos que la experiencia personal y colectiva califican de irracionales, de fantásticos, de inaprehensibles por medio de la comprensión y de la percepción de los sentidos en la vida cotidiana. Cuando el público de los autos ve en escena a Dios hablando con Abraham, a un ángel alado, a una figura identificada como Pecado, como Gracia, como Jesús resucitado, constata, echando mano de su experiencia personal, que no ve ni percibe a diario figuras ni situaciones semejantes. Tiende a considerar dichas figuras y situaciones como signos fantásticos, como formas salidas del mundo de lo inverosímil, como acontecimientos de un orden similar a los que contempla cuando ve volar a Peter Pan, cuando observa cómo el Príncipe da un beso a Blancanieves y la resucita, cuando contempla los extraordinarios y aéreos desplazamientos de Batman o cuando ve surgir la figura incomprensible de la Muerte entre los árboles de un bosque de difícil o imposible acceso... Y sin embargo, detrás de esas “fantasías” de los autos y farsas hay algo que obliga, que incita al espectador a no considerarlo como tal “fantasía”, como hecho salido de la irrealidad creada por una mente calenturienta. Ese enfrentamiento entre lo que el público asistente tiene la tentación de identificar como “fantasía” y lo que venera como “realidad” es una de las preocupaciones mayores latentes en todo texto catequístico llevado a las tablas⁴⁵⁷.

En nuestra opinión, aunque esta afirmación podría matizarse según los diversos grados de fe de los espectadores en una época de tanta heterogeneidad religiosa, en que a

⁴⁵⁷ Hermenegildo, 2002, pp. 37-38.

menudo se ponían en duda cuestiones dogmáticas y morales de la religión católica (herejías luteranas e iluministas), es cierto que, incluso en un país de tan arraigada tradición católica como España, existe la tentación de interpretar algunos de los hechos narrados por la literatura hagiográfica como irreales o fantásticos. Es entonces, cuando la fe deja de ser un hecho indiscutible, la noción de *fantasía* comienza a tener fundamento:

cuando se pierde la creencia en lo milagroso y en lo sobrenatural cristiano —tan constantemente presentes en la hagiografía barroca— aparece la literatura fantástica y de ahí procede la opinión de que el género fantástico nace cuando se impone la modernidad, es decir, el escepticismo racional frente a realidades no explicables y grandiosas⁴⁵⁸.

En este sentido, podríamos aplicar dicha noción de *fantasía* a esta literatura cristiana. Las palabras de Alfredo Hermenegildo citadas más arriba vienen a plantear el principal conflicto que supone el milagro: la irrealidad, a través de los ojos de la razón, de unos hechos que, sin embargo, no deben ser interpretados como fantásticos. Si el texto hagiográfico contrarreformista es —como ya hemos argumentado más arriba— fundamentalmente catequístico, es necesario evitar cualquier posibilidad de que el público asuma que *hecho sobrenatural* es lo mismo que *hecho irreal*.

Erin Rabkin⁴⁵⁹ (1976) distinguía entre el nivel intratextual y el extratextual, entendiendo que aquél superaría el relativismo histórico, pues frente a éste, que busca el referente en el entorno, en el mundo referencial del lector, en el nivel intratextual el referente de cotidianidad estaría fijado por el texto mismo. En nuestro caso, al enfrentarnos a un relato religioso, el texto mismo fija un marco en el que determinado tipo de hechos sobrenaturales sí son posibles.

El conflicto surge, como señala Risco⁴⁶⁰ en el momento de la descodificación llevada a cabo por el lector / espectador, quien no puede prescindir de la referencialidad de su propio entorno. Pero en el caso de la literatura catequística o propagandística (y de la literatura religiosa en general), los textos se basan en una intención de no considerar su

⁴⁵⁸ García de Enterría, 1991-1992, p. 197.

⁴⁵⁹ Rabkin, 1976.

⁴⁶⁰ Risco, 1982, p. 15.

objeto como algo ajeno a la realidad cotidiana, y tienen, por lo tanto, una intencionalidad realista, que el citado autor distingue de los textos con intencionalidad fantástica⁴⁶¹.

Al asumir esta intencionalidad realista, el hecho sobrenatural es considerado como “verdad”, como explica Hermenegildo:

El punto de partida es la relación dialéctica [realidad/fantasía]; pero hay que ir más allá y llegar a la oposición [intencionalidad realista/intencionalidad fantástica] y, finalmente, a la que enfrenta la verdad a la no-verdad, a la falsedad, a la mentira. Es decir, a través de esa cadena de oposiciones dialécticas, el camino queda trazado así: apariencia de fantasía → intencionalidad realista → representación de la realidad → representación de la verdad. En el fondo todo el problema de la oposición [realista/fantástico] gira alrededor de su interiorización, de la intimidad de una determinada obra literaria⁴⁶².

Sin embargo, aunque exista esta intencionalidad realista, unida al referente intratextual que asegura la verosimilitud del hecho milagroso, observamos en los textos del Quinientos un particular esfuerzo por demostrar que los hechos presentados, aunque puedan parecer extraordinarios al espectador, forman parte de la realidad más cotidiana:

La catequesis está cimentada en un discurso que neutraliza la condición fantástica de toda percepción de la literatura. Y sin embargo, hay en las obras catequísticas un esfuerzo particular por atribuir la condición real a ciertos signos, rasgos, personajes, situaciones, etc., que resultarían innecesarios en un contexto de aceptación de la propuesta como representación de la realidad más absoluta, menos fantástica [...]. Ese esfuerzo particular de presentar como real caracteriza una cierta forma de literatura fantástica que vive en el discurso propagandístico⁴⁶³.

Alfredo Hermenegildo detecta la presencia de una serie de mecanismos que evitan toda posibilidad de que el texto sea interpretado como *irreal*. Los llama *mecanismos desfantaseadores*:

El teatro religioso, teológico, catequístico, hagiográfico, se niega a sí mismo la posibilidad descodificadora múltiple que toda literatura fantástica se atribuye, ya que da por real lo que es irreal o percibido como tal por otros niveles de percepción [...]. En consecuencia, el crítico tiene que identificar y describir los mecanismos con los que el texto religioso destruye las marcas que pueden inducir al lector/espectador a considerar lo narrado como elemento fantástico. Y ya que no todo el público es creyente o no lo es en el mismo grado —problema de semántica pluriestratificada—,

⁴⁶¹ Risco, 1982, p. 13.

⁴⁶² Hermenegildo, 1991, p. 431. El texto presentado entre corchetes pertenece al autor, que lo presenta con esa disposición gráfica.

⁴⁶³ Hermenegildo, 1991, pp. 434-435.

la literatura religiosa y catequística trata de construir textos dotados de mecanismos desfantaseadores, tales como la afirmación axiomática general, la invocación de la doxa ambiental, contextual, el intento de desarticular toda connotación que pueda ser tomada por fantástica, la puesta de relieve de signos que atan la anécdota a la realidad cotidiana, etc...⁴⁶⁴

Efectivamente, estos mecanismos se basan en anclar a hechos de la realidad cotidiana estos hechos sobrenaturales, de modo que, si el espectador no cuestiona unos, se ve forzado a no cuestionar los otros: «Los textos catequísticos construyen su realismo, su no-fantasía, fundándose en la normalidad cotidiana interior a ellos mismos, con lo que dejan de ser fantásticos, aunque lo referencial pudiera darles tal connotación»⁴⁶⁵.

Tal esfuerzo por demostrar la veracidad de los milagros presentados nos hacen cuestionar si la evidencia de que —en el marco de la fe católica— es verosímil que opere el milagro puede ser realmente considerada como tal. Hermenegildo⁴⁶⁶ habla de una doble función del texto catequístico: por una parte, destruir toda noción de fantasía; por otra, atribuir

la condición de real a ciertos signos que resultarían innecesarios en un contexto de aceptación de la propuesta como representación de la realidad más absoluta, menos fantástica. Si la catequesis existe es a causa de la presencia de determinados sectores del público en los que anidan ciertas dudas, ciertas perplejidades, ante la posible condición de no-real, de fantástico, que caracteriza el hecho presentado. Si no hubiera tales dudas, la catequesis sería innecesaria e inoperante⁴⁶⁷.

La presencia de estos *mecanismos desfantaseadores* como medio para reforzar la veracidad de los hechos presentados, que, según el contexto intratextual y el contexto cultural y religioso contemporáneos, son indudablemente reales, demuestra que no son tan incuestionables. Existe una *problematización*, por tanto, del hecho religioso, generada, probablemente, por las tensiones religiosas de esta época, que provocan la necesidad de demostrar lo que hasta entonces se consideraba incuestionable. Explicaba Hermenegildo:

Aunque los fenómenos religiosos, extranaturales, son considerados como naturales en su medio, sin embargo el hecho de forzar su apariencia «real», de darles un tinte

⁴⁶⁴ Hermenegildo, 1996b, pp. 10-11.

⁴⁶⁵ Hermenegildo, 1991, p. 432.

⁴⁶⁶ Hermenegildo, 1996b, p. 11.

⁴⁶⁷ Hermenegildo, 1996b, p. 11.

marcadamente familiar al mundo referencial del lector, de usar iconos y símbolos escénicos que ponen de manifiesto su consistencia «cotidiana», hace que de algún modo se estén problematizando, aunque sea por vía indirecta [...]. Si ese público no hubiera puesto nunca en duda la esencia «natural» de los componentes del mensaje global y del mensaje mismo, la necesidad de tal propaganda no se habría manifestado. La literatura catequística vive en un espacio intermedio entre la literatura fantástica y la maravillosa, en una zona difícil de delimitar⁴⁶⁸.

Es evidente que, aunque el público que asiste al espectáculo es fundamentalmente un público creyente, no existiría esta literatura catequística si no fuese necesaria esa catequesis, es decir, que habría ciertos conceptos que no se podrían dar por tan bien sentados, y la función de este teatro sería enseñarlos y reforzarlos. Por tanto, la presencia de estos *mecanismos* en la comedia hagiográfica estarían justificados por la consciencia del dramaturgo de que, pese a que la fe católica es considerada oficialmente como incuestionable, existe cierto sector del público que posiblemente albergue ciertas dudas. La función fundamental de estas comedias es adoctrinar, o incluso, en ocasiones, convertir, de modo que al reforzar la verosimilitud de estos hechos sobrenaturales se cumple este objetivo.

Sin embargo, mientras Hermenegildo señalaba la fundamental presencia de los citados mecanismos desfantaseadores, M^a Cruz García de Enterría proponía, como único elemento que convierte lo fantástico en maravilloso (lo inverosímil en verosímil), la mera fe cristiana:

Mientras lo fantástico es algo quimérico, producto de la imaginación, algo que no tiene realidad, lo maravilloso es sólo lo extraordinario, lo admirable y puede existir fuera del ámbito de lo imaginario. (Me remito simplemente a las asépticas definiciones del *Diccionario de la Real Academia*). Estas vidas de santos están, pues, entre ambos conceptos porque nos colocan delante de hechos que, para sus contemporáneos, eran en un primer momento sucesos quiméricos por ser imposibles, pero que, con la fe cristiana, se transformaban en realidades extraordinarias que no despertaban la duda y sí, en cambio, la admiración. En ese tránsito de lo fantástico a lo maravilloso es donde podemos, me parece, situar las desconocidas reacciones de los lectores de estos relatos [los relatos hagiográficos] que muy probablemente oscilarían entre la duda y el temor –y la aceptación entusiasta⁴⁶⁹.

No se trata, en nuestra opinión, de una visión más simple que la que aportaba Hermenegildo, sino que con probabilidad se debe, sencillamente, a que ambos

⁴⁶⁸ Hermenegildo, 1996b, p. 12.

⁴⁶⁹ García de Enterría, 1991-1992, p. 197.

investigadores se refieren a etapas distintas dentro del desarrollo de este género hagiográfico. En efecto, durante la Contrarreforma el dogma está siendo cuestionado a través de distintas corrientes heréticas, y es necesario catequizar más, reforzar ideas y conceptos, poner énfasis en que los hechos narrados son reales. Conforme avanza el siglo XVII, sin embargo, los ánimos se relajan, y deja de ser necesaria tanta insistencia. La sola fe católica es prueba suficiente de la realidad de lo que en la comedia se representa.

En esta misma línea, dando por hecho que podemos separar dos épocas diferentes — según el cambio de mentalidades— en cuanto a la forma de asumir este tipo de materiales, podría hacerse una diferenciación entre dos tipos distintos de comedias de santos: una primera clase de comedias cuyo fin es adoctrinar, y un segundo tipo en que lo único que se pretende es narrar la vida de un santo. No todas las comedias de santos tienen tan claro ese valor catequístico; mientras en unas las verdades de la Iglesia aparecen continuamente mencionadas y explicadas, en otras estos conceptos se dan por sentados:

Toda literatura religiosa es, de algún modo, catequesis. Pero hay una clara diferencia entre ciertas manifestaciones dramáticas cuyo primer objeto es enseñar la “verdad” oficial, y otras en que la finalidad es contar la historia de un santo, de un acontecimiento perteneciente a la órbita religiosa, etc... La distancia entre catequesis y hagiografía está marcada, de modo eficaz, por el uso que una y otra hacen de los elementos pertenecientes al mundo de lo extrasensorial. Aquí es donde surge de modo patente el salto que el teatro ha dado al abordar, ya en plena “comedia nueva”, la problemática religiosa al margen de consideraciones primariamente propagandísticas. [...] La comedia hagiográfica toma menos en serio que la catequística la necesidad de demostrar el carácter auténtico de los hechos. No hay que demostrar nada recurriendo a argumentos de razón. Lo único que se hace es mostrar los signos necesarios para atar el hecho anómalo a la realidad cotidiana⁴⁷⁰.

En nuestra opinión, existe una mayor tendencia a la catequesis en las comedias de santos más cercanas cronológicamente a la Contrarreforma en su período de mayor ebullición, y ya entrado el siglo XVII, cuando la fe católica no está en tan serio peligro y los ánimos se han relajado, y cuando la triunfante “comedia nueva” como fórmula dramática invade su territorio, surge esa tendencia a la simple hagiografía, sin necesidad de adoctrinar de forma tan explícita. Ambos tipos de comedia se caracterizan por un notable esfuerzo por mostrar la veracidad de los milagros presentados y por la

⁴⁷⁰ Hermenegildo, 1996b, pp. 19-22.7

presentación de los milagros sin problematizarlos ni reforzar su veracidad, respectivamente. Incluso, en el caso de las segundas, llegamos al extremo de cierta práctica “maravillosista”, en que se acumulan los milagros de forma muy atropellada en ocasiones, probablemente porque los milagros requerían una mayor presencia de tramoya y maquinaria, producían el asombro del espectador y recibían muy buena acogida por parte de éste. Cuando la veracidad de los hechos ya no es cuestionada, puede explotarse el lado más espectacular de los mismos.

10.4.2 Comedia de santos, estética y decoro

Desde el punto de vista estético, como señala Javier Aparicio, la comedia de santos respetaba en general aún menos, si cabe, que la comedia áurea profana los cánones clásicos de la dramaturgia⁴⁷¹.

Lara Escudero explica que este género atenta contra la verosimilitud y, en muchas ocasiones, contra el decoro:

Existe un género dramático en el XVII diferenciado de otros, que atenta desde un punto de vista estético contra el principio de verosimilitud, y desde el punto de vista moral contra el decoro, porque, entre otros motivos, mezcla elementos profanos y religiosos, y cuenta con abundante aparato escénico. Para otros, sin embargo, su calidad de “teatro a lo divino” lo hace más respetable⁴⁷².

En efecto, era muy frecuente la aparición de elementos profanos en las comedias de santos. Esta tendencia surge a partir del paso, como explica Mercedes de los Reyes, «del carro al corral», cuando el auto sacramental se asienta en la fiesta del Corpus y la comedia de santos ha de buscar un nuevo espacio escénico. El género, además de enseñar, tiene que entretener y, sobre todo, resultar rentable. Es necesario adaptarlo al nuevo espacio y también a los nuevos representantes —que ya no son los fieles de la parroquia o actores *amateurs*, sino actores profesionales—. Es, por lo tanto, comprensible que estas comedias se enriquecieran o contaminaran —según el punto de vista— con elementos propios de la comedia profana:

⁴⁷¹ Aparicio Maydeu, 1993, p. 142.

⁴⁷² Escudero Baztán, 2004, p. 94.

Para mí, también, la comedia de santos nace en el último cuarto del quinientos. Es, entonces, cuando se dan las circunstancias que posibilitan su creación: la configuración del auto sacramental en el tercer cuarto del siglo, con el desarrollo alegórico de la motivación eucarística, desplaza el tema hagiográfico de las representaciones del *Corpus*, teniendo que buscar nuevos espacios escénicos. Éstos serán los corrales de comedias —los teatros públicos de finales del XVI y el XVII— y las representaciones circunstanciales (con motivo de canonizaciones, traslados de reliquias, patronazgos, etc.), en manos unos y otras de las compañías profesionales, con una demanda fuerte que satisfacer para poder sobrevivir, porque el teatro, en estos cruciales años, se ha convertido en un espectáculo profesional y cotidiano. Las obras de tema hagiográfico [...], al entrar en el circuito de los corrales y formar parte del repertorio de las compañías profesionales, tenían que adaptarse en su estructura, extensión, número de personajes, y expectativas —personajes, situaciones, conflictos... — a los de la comedia profana, que por entonces se imponía y gozaba del favor del público. Y este paso “del carro al corral” [...] no resultó difícil para las obras de santos, pues, como indica Josep Lluís Sirera, se prestaba a ello “el carácter novelesco de buena parte de las hagiografías, así como las posibilidades que ofrecen en orden a la invención de personajes, situaciones, etc.”, circunstancias éstas magistralmente aprovechadas por unos dramaturgos habituados, por otra parte —pues son los mismos—, a escribir comedias profanas⁴⁷³.

10.4.3 Presencia de anacronismos

Otra circunstancia habitual en estas comedias es la presencia de anacronismos, especialmente en la caracterización de los personajes. Con mucha frecuencia se trata de santos medievales (o incluso mártires de los primeros tiempos del cristianismo), pero los dramaturgos los adaptan a los gustos contemporáneos: «Sus autores no concebían más que una época: la propia. Y eso, naturalmente, les hacía incurrir en frecuentes anacronismos. Las comedias de santos no fueron una excepción»⁴⁷⁴. El objetivo que perseguían con estas actualizaciones, según explica Sirera, no es otro que crear

santos cercanos en gustos, aficiones y ambientes... El público tendría motivos para sentirse identificado con ellos, a diferencia de lo que sucedía con los santos de las obras medievales, en los que privaba su carga histórica que, al hieratizarlos, los alejaba irremisiblemente del espectador teatral medio⁴⁷⁵.

⁴⁷³ Reyes Peña, 1995, p. 269.

⁴⁷⁴ Garasa, 1960, p. 8.

⁴⁷⁵ Sirera, 1991, p. 62.

De modo que la presencia de anacronismos está en este tipo de comedias siempre al servicio de la finalidad doctrinal que éstas perseguían, pues acercaba al santo al espectador.

10.4.4 Ruptura de las unidades

El tipo particular de argumento de estas obras condiciona que la ruptura con las unidades de tiempo y espacio sea absoluta: se narra toda la vida de un santo, y ésta se desarrolla en escena en un período temporal de varios años, y con frecuencia a través de muy distintos escenarios geográficos. Asimismo, conforme avanzamos cronológicamente en el siglo XVII, observamos cómo se tiende a romper también la unidad de acción: la necesidad de entretener lleva a los dramaturgos a introducir una serie de tramas secundarias que atraigan la atención del público.

Otra característica se halla en el hecho de que, cuando existe un conflicto que resolver —normalmente suele ser la conversión del pecador o el mantenerse firme frente a la tentación, en el caso de aquellos santos que ya lo son desde el principio de la obra—, dicho conflicto se resuelve mucho antes del final de la comedia. Esto condiciona el tipo de desenlaces de estas obras:

Queda descartado, de entrada, que el final de las obras solucione algún tipo de conflicto que se haya podido representar a lo largo de ella, pues de hecho tal situación conflictiva si ha llegado a existir (caso de la conversión del protagonista, o de sus triunfos sobre las diferentes tentaciones) se ha resuelto siempre *antes* [...]. Así pues, en estas obras lo habitual es que el desenlace se construya mediante un cuadro solemne (en el que se acostumbra igualmente a conjugar diversos recursos escenográficos: música, decorados, atrezzo, etc.), en que figura plásticamente la glorificación del santo, alcanzada ya sea mediante el martirio, ya mediante una muerte natural pero igualmente celebrada en cielo y tierra⁴⁷⁶.

10.4.5 Utilería y tramoya

Este tipo de comedias requiere, generalmente, una utilería muy específica:

⁴⁷⁶ Sirera, 1991, pp. 72-73.

De los múltiples valores y funciones posibles del objeto teatral, destaca, claro está, en las comedias de santos, el valor simbólico religioso en dos matices básicos, muy relacionados entre sí: por un lado abundan los *objetos propios del ámbito de la vida religiosa*, connotados de sacralidad: crucifijos, imágenes sagradas, custodias, rosarios, objetos rituales del culto, insignias de la Pasión; por otro, tenemos los *objetos activados por el contexto y la acción* con un valor de simbolismo penitencial o ascéticos, como las galas y armas sustituidas por los vestidos de pieles o de palma de penitentes y ermitaños⁴⁷⁷.

Por otra parte, para la representación de la comedia de santos era necesaria una serie de tramoyas especiales, ya que había que dar cuerpo, visualizar lo milagroso: elevaciones de santos, apariciones sobrenaturales, etcétera, rodeándolo de todo el esplendor posible en aras de la magnificación del santo celebrado y de la satisfacción del gusto por lo exuberante y maravilloso del espectador de la época. Lo explica Javier Aparicio:

Como medida contrarreformista, el *exemplum* de los santos es fomentado por la Iglesia en oposición a su rechazo por parte de los protestantes, y lo es con toda la ostentación de su culto, una suntuosidad que Corporaciones y Hermandades pondrían de manifiesto en el aparatoso lujo con el que ataviaban los altares los días de procesión. Ingenios, fábricas, carrozas y pebeteros, candelabros, pirámides y retablos que, en la pura estética del desbordamiento, traducían en emoción la devoción *ad maiorem gloriam* del santo festejado. Y es en este sentido en el que hay que entender que los milagros van a suponer un elemento primordial en la reivindicación de su culto, no sólo en la medida en que avalan la capacidad intercesora del santo, sino especialmente, porque daban un cauce dentro de la más pura ortodoxia a la satisfacción del gusto por lo maravilloso⁴⁷⁸.

10.5 EL EQUILIBRIO ENTRE LOS ELEMENTOS RELIGIOSO, SOBRENATURAL Y PROFANO

Elma Dassbach, en su obra *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*⁴⁷⁹, explica cómo en la comedia áurea de santos se produce la unión de tres elementos: el elemento **religioso**, el **sobrenatural** y el **profano**. El elemento *religioso* viene condicionado por la temática de la obra y por su objetivo moralizante; el *sobrenatural* aúna la necesidad de demostrar físicamente la santidad del protagonista y el hecho de que

⁴⁷⁷ Arellano, 1995, p. 169.

⁴⁷⁸ Aparicio Maydeu, 1991, p. 53.

⁴⁷⁹ Dassbach, 1997.

se requiera captar la atención del público: una temática tan poco atractiva como es la hagiografía adquiere cierto interés para el espectador si los prodigios o milagros se obran en escena; y el elemento *profano* viene a enriquecer la trama argumental, tan previsible en la materia hagiográfica, y ayuda a que la obra, además de moralizar, proporcione entretenimiento. Aunque, en un aspecto teórico, la clave estaría en lograr un equilibrio entre estos tres elementos, en la práctica teatral se observa que es muy frecuente que las obras hagan mayor énfasis en alguno de ellos.

10.5.1 El elemento religioso

Este elemento es, quizás, el más evidente, puesto que la propia temática de la comedia condiciona que se traten, en mayor o menor medida, los temas doctrinales. Elma Dassbach explica que este componente religioso viene dado «por la presencia del santo cuya vida se dramatiza»⁴⁸⁰. Esta investigadora explica este elemento a través de la tipología de santos que es posible llevar a escena: el tipo de santo determina «el diferente tratamiento dramático que los santos reciben y las distintas características y peculiaridades que exhiben»⁴⁸¹. Dassbach separa cuatro tipos distintos de santos: el mendicante, el convertido, el mártir y el hacedor de milagros.

En nuestra opinión, el elemento religioso no se limita exclusivamente a aquellos factores determinados por tratarse de una biografía de santidad, sino que a menudo se observan muchos más elementos religiosos, dados en ocasiones por la necesidad de contextualizar esta vida de santos, y en otras por la intencionalidad específica de la obra, como veremos.

10.5.2 El elemento sobrenatural

El elemento sobrenatural, como decíamos más arriba, aún la necesidad de demostrar la santidad en escena con la de captar la atención del público, que se distrae con facilidad en un espacio como el corral de comedias. Ninguna de estas necesidades pueden ser descuidadas: como explica Dassbach, es frecuente que se tienda a considerar este

⁴⁸⁰ Dassbach, 1997, p. 10.

⁴⁸¹ Dassbach, 1997, p. 10.

elemento como una mera vía de espectacularidad, ignorando erróneamente el aspecto fundamental, el de la demostración de la santidad:

El hecho de que lo sobrenatural se preste a proporcionar espectacularidad a la comedia ha creado una cierta confusión por parte de la crítica que ha ignorado la función teológica que lo sobrenatural representa en la vida del santo y se ha inclinado a pensar que la incorporación de lo sobrenatural en las comedias de santos es un mero pretexto para producir puro espectáculo desprovisto de contenido dramático. Pero si bien es cierto que lo sobrenatural permite el montaje de impresionantes espectáculos, también es verdad que incluso esta espectacularidad tiene una función religiosa, ya que lo espectacular refuerza lo sobrenatural y, en último término, hace más visible la santidad al espectador. Hay que tener en cuenta, además que la santidad no es un fenómeno fácil de dramatizar en escena [...]. Si bien no resulta difícil mostrar, por ejemplo, la maldad, lo cual puede conseguirse simplemente mediante la dramatización de un solo acto vil, la santidad, por el contrario, no se hace visible con un solo acto virtuoso, ni siquiera con la dramatización de repetidos actos virtuosos, pues con ello simplemente se lograría presentar a un personaje virtuoso, pero no a un santo. En definitiva, sólo con la incorporación de lo sobrenatural se logra mostrar la santidad⁴⁸².

En la comedia de santos, el elemento sobrenatural tiene dos vertientes: en primer lugar, las apariciones sobrenaturales y en segundo lugar —quizás el más importante— el milagro:

Al margen del carácter indudablemente ecléctico de las piezas hagiográficas barrocas [...] lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el milagro. La evasión de la realidad, la pugna con lo verosímil y el alejamiento de la vieja idea de la *imago veritatis*, escamoteada aquí una y otra vez⁴⁸³.

Este elemento sobrenatural, como se ha dicho, aporta una notable espectacularidad a la representación, lo que justifica la pasión del vulgo por este tipo de comedias. La trama religiosa no suele ser particularmente atractiva, y además las circunstancias en que se desarrollaba el espectáculo barroco no siempre permitía que todos los espectadores oyesen la comedia. Sin embargo, el elemento sobrenatural favorecía un espectacular empleo de tramoyas que captaba inmediatamente la atención del público:

El último rasgo característico del teatro hagiográfico hispano de los Siglos de Oro es su innegable propensión a la espectacularidad, que no nace sólo de la espectacularidad, que no nace solo [*sic*] de la necesidad de visualizar los milagros y acciones sobrenaturales que jalonan la vida, muerte y glorificación del santo. En

⁴⁸² Dassbach, 1997, p. 94.

⁴⁸³ Aparicio Maydeu, 1993, pp. 144-145.

efecto: mediante el despliegue de un amplio repertorio de recursos escenográficos, lo que los autores pretenden es, por una parte, lograr disimular la falta de tensión dramática anteriormente aludida, y por otra parte, adecuar la obra a unas audiencias numerosísimas y que, por eso mismo, no siempre oían el texto en condiciones, por lo que necesitaban de estímulos visuales de todo tipo. Se trata, ciertamente, de una espectacularidad de raíz medieval. Explica esto que solo muy poco a poco incorpore los avances escenográficos que los *ingegneri* italianos iban aclimatando en el teatro cortesano barroco español a partir de la segunda mitad del XVII⁴⁸⁴.

Así, en resumen, el elemento sobrenatural está, por una parte, al servicio de la finalidad religiosa de la obra y, por otra, ayuda a mantener la atención de un público tan exigente como el espectador de los corrales de comedias.

10.5.3 El elemento profano

De entre las comedias religiosas, las hagiográficas «son las que, a todos los niveles, guardan más similitud con el teatro profano. Son, de hecho, “comedias a lo divino”»⁴⁸⁵. El jesuita Padre Ignacio de Camargo (1650-1713) denunciaba en su *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689):

El poeta mire cómo dispone las cosas, que aunque sea menester hacer violencia a la historia, aunque la comedia sea de San Alejo o de San Bruno, ha de hacer lugar al galanteo y a los amores profanos, y si no le dirán que es *Flos Sanctorum* y no comedia⁴⁸⁶.

No obstante, el elemento profano sirve, paradójicamente, como apoyo al religioso, pues colabora al *docere* a través del *delectare*: «Uno de los objetivos de las comedias de santos es el de deleitar, vertiente lúdica inevitable, si hablamos de un género teatral inmerso en las coordenadas de la comedia nueva»⁴⁸⁷. Algunos estudiosos se han sorprendido de hasta qué punto llega a tomar protagonismo el aspecto profano, que en ocasiones llega casi a eclipsar lo religioso. Sin embargo,

La sorpresa inicial ante la fuerte presencia de elementos profanos en la comedia de santos se disipa al comprender de qué modo son característicos de estas obras y un elemento que contribuye al éxito de las mismas. Son una muestra más de la intención

⁴⁸⁴ Sirera, 2001, pp. 193-194.

⁴⁸⁵ Sirera, 1986, p. 188.

⁴⁸⁶ *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (citamos por Cotarelo, 1904, p. 122).

⁴⁸⁷ Escudero Baztán, 2004, p. 116.

artística de sus autores por crear obras que, además de dramatizar la santidad y exponer determinados contenidos teológicos, tengan interés dramático y proporcionen el mayor entretenimiento posible [...]. Para lograr entretener mejor, pues, los dramaturgos adaptan la estructura del drama secular a la comedia de santos. Hay que pensar que las hagiografías que sirven de base a estas obras son relatos narrativos en los que la biografía del santo se presenta en términos de mera fórmula, la cual favorece la descripción y admite una exhaustiva enumeración de virtudes y milagros, y que tiene como propósito fundamental edificar. Sin embargo, al dramatizar el proceso de santidad, hay que adaptar estas hagiografías al medio teatral, lo cual requiere una diferente estructura⁴⁸⁸.

El elemento profano se manifiesta en el teatro hagiográfico a través de dos vertientes: por una parte, la presencia de tramas secundarias de carácter profano que coexisten con la principal de carácter religioso; por otra, la presencia del personaje del gracioso.

10.5.4 El delicado equilibrio entre tres elementos

Como apuntábamos en un principio respecto a estos tres elementos —lo religioso, lo sobrenatural, lo profano—, es francamente difícil presentarlos en una proporción armoniosa y, aunque lo ideal sería guardar un equilibrio entre los mismos, parece muy difícil que esto suceda. Sin embargo, en conseguirlo está, en gran parte, la base del éxito de las comedias de este género:

Del elemento religioso emana la fuerza dramática de la comedia; del sobrenatural depende el valor visual y espectacular de la misma; mientras que el elemento profano proporciona entretenimiento [...]. Así pues, lo profano refuerza dramática y temáticamente lo religioso (bien por contraste, soporte, rechazo o imitación) y lo espectacular aumenta el valor e impacto teológico de lo sobrenatural. Es decir, lo profano surge la mayoría de las veces del elemento religioso y lo sobrenatural ciertamente emana de lo religioso, de modo que no hay razón para que estos tres elementos no se complementen, se integren y contribuyan al éxito dramático de las comedias. No sólo son mejores comedias de santos las que integran con éxito estos tres elementos sino que la mayoría de estas comedias organiza su material dramático de esta forma⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Dassbach, 1997, pp. 125-126.

⁴⁸⁹ Dassbach, 1997, p. 164.

CAPÍTULO 11:
ANÁLISIS DE *LUCISTELA*
Y *EL MARIDO DE SU MADRE*
SEGÚN LAS CARACTERÍSTICAS DEL
GÉNERO

Analizaremos en este capítulo el empleo en *Lucistela* de los tres elementos (religioso, sobrenatural y profano) a los que ya nos hemos aproximado de forma teórica en el apartado 10.5 de la presente tesis, y, a través de ellos, profundizaremos en las características del género que ya hemos detallado. Tomaremos, asimismo, la comedia de Matos Fragoso *El marido de su madre* como referencia, de modo que, a través de la observación del particular empleo de estos elementos en dos comedias de épocas diferentes —la gestación de la Comedia Nueva, la primera, y la culminación de la misma, la segunda—, podremos por una parte profundizar en nuestro conocimiento de la evolución genérica de la comedia de santos a través de la dramatización del tema de la leyenda del papa Gregorio⁴⁹⁰.

11.1 EL ELEMENTO RELIGIOSO

Este elemento, inherente al género de *comedia de santos*, aparece más intensificado en *Lucistela* que en *El marido de su madre*. De hecho, como indicaremos más adelante, la importancia concedida al mismo en *Lucistela* actúa en ocasiones en detrimento de otros elementos, aminorando su valor dramático. Ello es fruto del carácter contrarreformista de la comedia. A *Lucistela* se le podrían aplicar las mismas palabras que Mercedes de los Reyes escribe a propósito del auto sacramental de la segunda mitad del Quinientos:

[...] convendrá tener más en cuenta el aspecto de la *lucha antiherética*, que Bataillon parece no considerar en su justa medida. Ciertamente es que las afirmaciones del hispanista francés pueden entenderse desde su propia perspectiva de explicación global del fenómeno del auto sacramental, visto en sus dimensiones de fruto de un cambio profundo de las mentalidades y, a la vez, de las leyes del sistema teatral español del Siglo de Oro. Pero no menos cierto es que la contemplación de textos

⁴⁹⁰ Dado que carecemos de una edición moderna de *El marido de su madre*, con objeto de presentar de forma accesible al lector las citas de esta comedia necesarias para ilustrar nuestra argumentación, nos vemos obligados a realizar una primera aproximación a la labor editora, en la que hemos seguido los mismos criterios empleados en *Lucistela* (véanse en la p. 329). El texto corresponde a la *editio princeps* (1658, véase en la bibliografía).

teatrales particulares da nuevo relieve —y obliga a dar nueva importancia— a una forma de lucha solapada contra la herejía, sin expresa declaración de las doctrinas transgresoras para rebatirlas en combate dialéctico. De aquí esa serie de piezas centradas en la Eucaristía y de finalidad fundamentalmente docente, en las que se tiende más a la exposición doctrinal que a la configuración de su carácter dramático⁴⁹¹.

11.1.1 Las exclamaciones piadosas y referencias doctrinales

En *Lucistela* algunos personajes hacen con frecuencia exclamaciones piadosas, con contenido religioso o moralizante. Es una forma muy eficaz de introducir *adoctrinamiento* en la comedia, de modo que se cumpla la función catequística de la dramaturgia hagiográfica sin acercarse al árido sermón. Como explicara Alfredo Hermenegildo, refiriéndose a la obra de Diego Sánchez de Badajoz: «Es evidente que el dramaturgo aprovecha cualquier ocasión para introducir la información catequística correspondiente»⁴⁹².

LUCISTELA es el personaje que utiliza con más frecuencia estas expresiones. A veces son alusiones breves: «¡Jesús, y qué grande error!» (v. 96), «¿Qué es esto, Dios y Señor?» (v. 98). En otros casos, se dedican varios versos, como ilustran estos ejemplos, siempre en boca de la protagonista:

Inmenso redentor, Dios soberano,
por tu muerte y pasión, Señor, te pido
defiendas este reino del tirano
no mirando el pecado cometido,
mas con tu poderosa y santa mano
le da un golpe que sea consumido [...] (vv. 727-732).

[...]

Dios os gué, caballero,
Santiago sea con vos,
pues fue divino lucero
y el más supremo guerrero
por la Fe de nuestro Dios (vv. 774-778).

[...]

Pues eres Dios supremo,

⁴⁹¹ Reyes Peña, 2003a, p. 408.

⁴⁹² Hermenegildo, 1996a, p. 137.

y a Pedro y Madalena has perdonado [...] (vv. 949-950).

[...]

Dios te conserve y te dé fuerza y brío,
que venzas al demonio en este día;
y te dé aquel estado soberano
que tiene para el que es firme cristiano (vv. 1082-1085).

Como podemos observar, con frecuencia estas expresiones piadosas hacen referencia a aspectos de la Fe cristiana cuestionados por los herejes, y en cuya autenticidad se hace especial énfasis en Trento: el valor del culto a los santos, la pasión y muerte de Cristo...

Aunque Lucistela es el personaje que con más frecuencia hace estas alusiones doctrinales, son muy ilustrativos también, por ejemplo, los consejos morales que da el REY antes de su muerte:

Pues veis que con vejez flaca y cansada
se acaba ya mi última jornada,
querría, hijos míos, que, en amor
unánimes, conforme siempre siendo,
habitase en los dos con más fervor
que ganásedes gloria aquí viviendo.
Servid aquel Supremo Hacedor,
el cuerpo, vida y alma le ofreciendo.
Tened, hijos, aquesto en memoria:
dejad vicios mundanos, que es escoria (vv. 7-16).

El SENESCAL tiene una intervención semejante, cuando encomienda al niño Gregorio a la voluntad de Dios:

Mi Dios, no permitáis que el inocente
de alguna bestia fiera sea tragado,
mas, pues por él moristes en la cruz,
guialde a buen puerto y dalde luz (vv. 419-422).

Finalmente, GREGORIO también protagoniza importantes momentos de oración en escena:

El alto Dios que sustenta
cielo, tierra y hondo mar
haya por bien perdonar
este pecado y afrenta
en que me fui a engendrar
[...]
Socorredme, Virgen pura (vv. 555-559, 562).

Sirva también de ejemplo la oración con que el autor nos presenta a Gregorio, ya transformado en santo, haciendo penitencia en la roca:

Levanta mi sentido porque pueda
alabarte, Dios mío consagrado.
No es justo que esté la lengua queda
del alma, pues con sangre la has comprado [...].

(vv. 1196-1199).

En *El marido de su madre*, sin embargo, no hay exclamaciones o versos de carácter religioso —a excepción de los «válgame el Cielo», tan frecuentes, por otra parte, en el Siglo de Oro— hasta el tercer acto, en que Gregorio ya hace vida de santo.

11.1.2 La caracterización de personajes a través del elemento religioso

Además de estas intervenciones con contenido doctrinal, también la caracterización de ciertos personajes se realiza a través del elemento religioso:

LUCISTELA es el personaje más luminoso —haciendo honor a su nombre— de toda la comedia. Comete por dos veces un horrible pecado, pero la primera vez fue una violación y la segunda ignoraba que su marido era su hijo. Ella quiso defender su honestidad frente a los abusos de su hermano. Cuando nace el hijo de esta unión, quiere desprenderse de él, pero se asegura de que el cofre en que irá el niño sea fuerte, lo carga de oro, plata y ricos paños, y ruega a quien lo encuentre que lo bauticen. Su negativa a casarse con Lucerno se debe en parte a que ha hecho un voto de castidad tras el pecado cometido, y sobre todo por la condición de luterano de este capitán. Rompe el voto de castidad para casarse con Gregorio, pero no por su voluntad, sino por la insistencia del Senescal. Cuando se entera del segundo gran pecado que ha cometido, quiere ir con su hijo a hacer penitencia, pero obedece y se queda a cargo del reino. Finalmente, no pudiendo soportar la culpa, va pedir la absolución al papa.

Es curioso el protagonismo que juega Lucistela en esta comedia. De hecho ella da su nombre a la pieza, y no el santo, y su presencia escénica es notablemente mayor que la de éste. En otras versiones de la leyenda pasa tan desapercibida que a menudo carece incluso de nombre: «She has no name; the focus is squarely on Gregorius and his extraordinary destiny»⁴⁹³. Pero en este caso, el centro de atención de la comedia se sitúa en esta dama

⁴⁹³ Archibald, 2003, pp. 194-195.

luminosa y cristiana, que peca en dos ocasiones pero siempre como víctima de ser mujer en un mundo de hombres, y que siempre se mantiene recta en la fe y trata de huir del pecado. El personaje de Lucistela tiene una considerable fuerza dramática en escena.

GREGORIO, por otra parte, también aparece como un personaje muy positivo desde el punto de vista religioso. En la leyenda, Gregorio decide hacer penitencia cuando se entera del pecado que ha cometido con su madre. Responde a la tipología del santo convertido, definido por Elma Dassbach como «pecadores que se arrepienten de sus pecados, cambian de vida y después exhiben un comportamiento santo, o bien paganos e infieles que se convierten al cristianismo y alcanzan la santidad»⁴⁹⁴. Afirma la misma autora de este tipo de santo, páginas después: «Es este un tipo de santo de particular atractivo para el público, quizás porque el pecado despierte más curiosidad que la virtud, y porque el camino para abandonar el pecado y seguir la virtud sea más arduo y dado a conflictos que el seguir un camino de constante perfeccionamiento de la virtud»⁴⁹⁵. En este caso, sin embargo, ya antes de conocer su pecado Gregorio siente ciertas inclinaciones ascéticas:

¡Oh mundo caduco y fiero,
de penas y aflicciones rodeado!
Dime, ¿por qué subiste
en tan supremo estado
al que en tan gran pecado fue engendrado?
Dime, ¿mejor no fuera
meterme en un desierto y, ayunando,
en gracia a Dios sirviera,
y no ansí, reinando,
en juegos y torneos festejando? (vv. 924-933).

El único personaje totalmente negativo es LUCERNO, que es calificado como «aquel impío, cruel, falso tirano, / maldito capitán y luterano» (vv. 606-607), y como «crudo perro, falso y cauteloso, / de heréticas astucias gran maestro» (vv. 648-649). El PRÍNCIPE, por su parte, pese al horrible pecado del que es causa, aparece en la escena siguiente arrepentido y, de hecho, muere como penitente, después de haber confesado su pecado al papa en Roma. Decía Josep Lluís Sirera que «el teatro hagiográfico medieval presentará a los personajes negativos que intervienen en él como carentes de auténtica fuerza, cuando no ridículos, ya se trate de los consabidos demonios, como de sus intermediarios

⁴⁹⁴ Dassbach, 1997, p. 37.

⁴⁹⁵ Dassbach, 1997, p. 46.

humanos»⁴⁹⁶. Encontramos, sin duda, un trasunto de esto en la ridiculización del Príncipe cuando reacciona desmayándose, como una mujer, al recibir la noticia del embarazo de su hermana, así como en la única aparición de Lucerno, que vivo no llega a estar nunca realmente en escena, pero que, una vez muerto, lo está a través de su cabeza cortada, que Gregorio lleva en la mano.

Los personajes *oscuros* se caracterizan, además, a través del pecado. La lujuria, el peor de los pecados capitales según la sociedad medieval y renacentista, es el germen que origina toda la trama, pues causa la violación de Lucistela por parte del Príncipe. Celicor, segundo detonador de la historia, que con su declaración a Gregorio motiva la salida de éste de la lejana tierra donde se ha criado y donde se encuentra a salvo del pecado, actúa movido por otro gran pecado capital: la envidia. Finalmente, Lucerno, el gran malvado de nuestra comedia, se mueve por el apetito carnal de la lujuria, la avaricia de conquistar el reino y la soberbia de querer conquistarlo a la fuerza. Hemos de señalar que, en la mentalidad medieval, estos cuatro pecados (lujuria, avaricia, soberbia y envidia) son en realidad los más graves, mientras que la ira, pereza y gula ocupan un lugar secundario, o esto parece deducirse de los textos literarios de la época⁴⁹⁷.

En *El marido de su madre*, sin embargo, aunque la mayoría de los personajes tiene un comportamiento recto, ninguno demuestra una especial devoción (dejando aparte la inclinación hacia la castidad que siente Gregorio, pese a haberse casado). El duque de Tiro, por su parte, es un malvado, pero su vileza ya no tiene que ver con la herejía, sino con la traición y la conspiración que rigen todos sus actos. Podría encontrarse en él el pecado de la avaricia, por supuesto, pero ya no es el rasgo caracterizador, el motor que mueve al personaje, el cual ya no es una mera personificación del pecado sino un personaje con dimensiones psicológicas más complejas.

⁴⁹⁶ Sirera, 1997, p. 309.

⁴⁹⁷ Véase Núñez González, 2007.

11.2 EL ELEMENTO SOBRENATURAL. *MECANISMOS DESFANTASEADORES*

Como explicábamos en el capítulo anterior, el objetivo de los mecanismos desfantaseadores es anclar a la realidad aquellos aspectos del relato hagiográfico que pudieran ser interpretados erróneamente como fantásticos, de modo que no quede duda alguna de su veracidad. En este sentido, es indudable que su presencia o ausencia en las comedias de santos están íntimamente relacionadas con el tratamiento que recibe en ellas el elemento sobrenatural, si bien el empleo de estos mecanismos no le pertenece con exclusividad.

Calificamos de sobrenatural todo hecho que no pueda ser explicado a través de las leyes de la naturaleza. En la tradición católica, éstos se atribuyen a la intervención divina y son, por tanto, explicables a través de la fe. Es lógico, pues, que estos hechos sobrenaturales cristianos, los milagros, sean precisamente los que mayor riesgo entrañan de ser interpretados como irreales. No obstante, hemos de matizar que no son los únicos. Aun eliminando los milagros de la peripecia argumental de una hagiografía, la historia narrada resulta a veces poco consistente, en especial a los ojos del escéptico. Un niño recién nacido que sobrevive en un arca en el mar; la insistencia en la virtud de una princesa que, aun viendo su reino asediado, prefiere la guerra a casarse con un luterano; un hijo que llega a casarse, sin saberlo, con su madre; la penitencia sobrehumana que Gregorio decide llevar a cabo: todos ellos son hechos que, si bien no deben ser clasificados como sobrenaturales, resultan, al menos, poco verosímiles.

El elemento sobrenatural no tiene una presencia demasiado abundante en *Lucistela*, en la que, por otra parte, hay un claro empleo de los mecanismos desfantaseadores, justificado, como explicábamos *supra*, por aquellos aspectos de la trama que, si bien no son sobrenaturales, si corren el riesgo de ser interpretados como ficticios.

En esta comedia, la intencionalidad de presentar como reales todos los hechos que acontecen queda reflejada, en primer lugar, en la presencia de escenas costumbristas (unos criados preparándose para la caza, otros hablando sobre el galanteo amoroso en palacio). Otro elemento que contribuye a reforzar su verosimilitud es la actualización de la leyenda en la que se basa (de origen medieval), lejana en tiempo y lugar al espectador, a partir del anacronismo, del que ya hablamos en el capítulo anterior. El enemigo que

invade el reino de la madre de Gregorio es en este caso luterano. El Príncipe, por primera vez en la historia textual de la leyenda, no peregrina a Tierra Santa —penitencia propia del medievo—, sino que acude a Roma a confesarse con el papa —hecho que, además, refuerza el valor del sacramento de la penitencia, negado por los herejes—. Ambos mecanismos, como ya explicara Hermenegildo al exponer de forma teórica la presencia de estos mecanismos desfantaseadores en la comedia de santos, «atan la anécdota a la realidad cotidiana»⁴⁹⁸.

No son éstos los únicos mecanismos utilizados. También se desarticulan las posibles connotaciones fantásticas de los hechos sobrenaturales presentados. En *Lucistela* son solo dos, pero ambos aparecen desfantaseados de alguna manera.

El primero de ellos no aparece en escena. Una voz sobrenatural ha indicado a dos sabios romanos que han de buscar a un hombre santo llamado Gregorio para que ocupe la silla pontifical. Conocemos estos hechos exclusivamente por la narración de los mismos:

ROMANO 2º	Si aquella voz del cielo, allá en Roma, declarara hacia qué parte del suelo el santo hombre se hallara, con muy mayor presteza se buscara.
ROMANO 1º	La voz no nos declaró más que un hombre Gregorio sea buscado, justo, pues mereció que fuese colocado en la silla del gran Pontificado (vv. 1104-1113).

Al ser un hecho que no se dramatiza en escena, al omitir su directo impacto sobre el espectador queda más diluido, más debilitado su cuestionamiento como irreal o fantástico.

El segundo consiste en el hallazgo por parte de un pescador —que el día anterior no había conseguido pescar nada— de la llave de las cadenas de Gregorio en la boca del pez que acaba de pescar, precisamente, en el momento de la primera conversación con los dos romanos. Este hecho es crucial para el desarrollo de la comedia, pues es el signo de santidad que trae como consecuencia que el pescador acepte guiar a los romanos adonde está Gregorio y su acceso, por tanto, a la silla pontifical. El mecanismo desfantaseador empleado en este caso es la diferenciación de reacciones de los personajes ante el hecho

⁴⁹⁸ Hermenegildo, 1996b, p.11.

milagroso. Mientras el pescador, rústico, queda espantado ante el prodigio, el sabio romano lo asume, sin ninguna señal de sorpresa, como el milagro que confirma que han de alcanzar la gloria si encuentran a Gregorio y lo hacen papa:

PESCADOR	[...] ¡Válame Dios consagrado! ¿Qué trae en la boca este pez? La llave es ésta, por cierto, de la prisión que se echó el santo cuando pasó a hacer vida al desierto.
ROMANO 1º	¡Oh, milagro señalado, digno de considerar! Vámosle luego a buscar, que si el santo hombre es hallado gran premio nos han de dar (vv. 1184-1194).

Cuando relatan el milagro a Gregorio, una vez lo han encontrado, éste tampoco manifiesta sorpresa:

GREGORIO	Aunque indigno y pecador, habré al fin de obedecer y vuestro mandado hacer; por tanto, eterno Señor, establece en mí tu ser (vv. 1229-1233).
----------	--

Por lo tanto, mediante la oposición *sorpresa=ignorancia / aceptación=sabiduría y santidad*, queda perfectamente reforzada de cara al público la veracidad del milagro. El único que se sorprende y maravilla ante la presencia de este milagro es el rústico pescador: de este modo se obtiene la complicidad del público, que instintivamente se ríe de la ignorancia del pescador —aunque culturalmente pudiera estar más cerca de él— y se acerca, a través de la fe, a la sabiduría de los dos romanos y Gregorio.

La leyenda en la que se basa *Lucistela* tenía inicialmente, como ya hemos visto, una última serie de milagros asociados con la llegada a Roma del futuro pontífice Gregorio. Los principales, el hallazgo de las tablillas de las que se ha borrado la inscripción del pecado y el hecho de que ante la proximidad del santo las campanas de Roma comienzan a sonar solas, sin que nadie las toque. En algunos otros textos, además, las gentes acuden a recibir al santo y los enfermos, leprosos, cojos y ciegos recuperan la salud al ser bendecidos. Ninguno de estos hechos tiene lugar en nuestra comedia. Como hemos demostrado, el tipo de milagro más *sobrenatural* está simplemente narrado (la voz que informó a los sabios romanos) y otros, completamente omitidos (como los restantes

milagros arriba mencionados). Solo aparece de forma directa un tipo de milagro más cotidiano: aunque muy improbable, la posibilidad de que aparezca un pez que ha tragado la llave de las cadenas arrojada al mar no resulta tan descabellada, desde el punto de vista del receptor más escéptico, como la aparición de una voz incorpórea, unas campanas que suenan sin que nadie las toque o la milagrosa curación de unos enfermos sin mediación de médico alguno. El autor de *Lucistela* elige, por tanto, escenificar solo el tipo de milagro más verosímil.

En cuanto a *El marido de su madre*, el elemento sobrenatural está más acentuado, pero no se emplea para su presentación en escena ningún mecanismo desfantaseador. Tal vez el único elemento que actualiza la leyenda en esta comedia es cierto anacronismo: todo el argumento está adaptado a las tramas y costumbres de la época. Incluso los nombres de los personajes son comunes en el teatro del Siglo de Oro.

Los milagros aparecen en esta comedia de forma aséptica y desproblematizada, y todos los personajes presentes aceptan su veracidad sin cuestionarla, como un hecho cotidiano. Ya no existe esa preocupación exacerbada por demostrar la verosimilitud de los hechos: mientras que *Lucistela* se sitúa en un momento crucial para el catolicismo — la Contrarreforma—, en la época de *El marido de su madre* los presupuestos de Trento llevan bastante tiempo aplicándose y los ánimos se han apaciguado.

En el primer acto de esta comedia, antes de que Gregorio se entere de su origen, ya tiene inclinación hacia los libros y las armas (como es propio de los caballeros), y gasta todo el dinero que llevaba en unos libros y una espada. En este momento aparece un niño pastor, claramente representando al Niño Jesús:

BATO	¡Ay, qué zagal tan hermoso!
GREGORIO	Bella afrenta es del armiño. ¿Quién sois, prodigioso niño, que de presagio dichoso hoy servís a mi cuidado?
NIÑO	Tú me lo dirás después, porque esta espada que ves se te ha de volver cayado.
GREGORIO	¿Cayado? ¡Ése es gran daño!
NIÑO	No tal, pues le ha menester quien ha de venir a ser Pastor del mayor rebaño. (<i>Vase</i>) (110v, col. b)

Estas apariciones son frecuentes en el teatro hagiográfico barroco. Comenta sobre ellas Sirera: «Santos, ángeles y demonios son invitados inevitables en este mundo, en el

de los mortales, pero casi siempre irrumpen en él mezclándose con los simples humanos»⁴⁹⁹. En efecto, aunque resulta evidente que el pastor es el Niño Jesús, ni se destaca este hecho ni los personajes parecen sorprendidos por la aparición. En este caso viene a ser una anticipación de la conversión, como explicara Sirera respecto a la misma en el teatro hagiográfico de Lope: «hacia ella [la conversión] tiende y de ella parte toda la obra, y así Lope de Vega la reforzará en algunos casos mediante las apariciones premonitorias que tienen una función clara: poner de relieve que ya antes de la conversión Dios se había fijado en los valores del futuro santo»⁵⁰⁰.

También hay casos en que, simplemente, los personajes hacen referencia a milagros que no tienen lugar en escena. En el tercer acto, por ejemplo, Bato nos describe los prodigios que tienen lugar en torno a Gregorio, ya ermitaño:

BATO voces escucho en el viento
 del Cielo, que le regalan,
 y con prodigios señalan
 lo que agrada a Dios su intento.
 [...]

 milagros hace a porfías
 este divino varón (123r, col. a).

Finalmente, la penúltima escena es bastante espectacular⁵⁰¹:

Baja un ángel con un báculo de Patriarca

ÁNGEL Con esto el Cielo responde
 a tu humildad soberana,
 para que seas de Siria
 dignísimo Patriarca,
 que así premia Dios a quien
 su heroica virtud agrada (*Vase*) (128v, col. b).

En ninguno de estos casos los personajes que se encuentran en escena reaccionan de forma reseñable ante el milagro acontecido.

En resumen, a través de estas dos obras observamos dos técnicas distintas en la comedia hagiográfica en cuanto a la presentación del hecho sobrenatural: una primera, la

⁴⁹⁹ Sirera 1986, p. 199.

⁵⁰⁰ Sirera, 1991, p. 70.

⁵⁰¹ Como comenta Arellano, «la tramoya predominante de modo casi absoluto en las comedias de santos es la canal o pescante, que permite las elevaciones y descensos que comunican el cielo y la tierra» (Arellano, 1995, p. 166). Éste es probablemente el medio empleado para la representación de esta aparición.

de *Lucistela*, a finales del Quinientos, en que el hecho milagroso aparece problematizado, por lo que se evita en lo posible su representación para aumentar la verosimilitud de la obra y, cuando se escenifican, dichos milagros se ven reforzados por la afirmación de su veracidad. Por otra parte, *El marido de su madre*, ya en el siglo XVII, cuando no es tan fuerte el influjo de la Contrarreforma y los ánimos ante la amenaza de la herejía ya se han apaciguado, el milagro se presenta de forma abierta y abundante, sin que esto suponga un cuestionamiento por parte de los personajes —ni del público, por ende—, sin necesidad, por lo tanto, de reforzar su verosimilitud.

11.3 EL ELEMENTO PROFANO

11.3.1 Las tramas secundarias de carácter profano

Es el primero de los elementos profanos que se introducen en las comedias de santos, según Elma Dassbach. Tiene como objetivo complicar el argumento, generalmente muy simple, de las comedias de santos, aumentando así la intriga y generando interés en el espectador.

En *Lucistela* no existen tramas de carácter secundario. En determinados momentos, se introducen ciertas escenas de carácter cómico, sobre todo entre criados, conectadas al argumento pero sin ninguna relevancia argumental. Por otra parte, si bien cuando los dos protagonistas, Lucistela y Gregorio, se encuentran separados, se alternan escenas de la situación de cada uno, ambas historias forman parte de la trama principal. Por lo tanto, nada desvía la atención de la ya de por sí compleja historia.

En *El marido de su madre*, sin embargo, hay dos tramas secundarias que complican notablemente el argumento.

11.3.1.1 LA RELACIÓN ¿INCESTUOSA? DE ROSAURA Y CARLOS

La principal trama profana que acompaña a la historia del santo es la historia de amor entre los dos hermanos, a los que Matos Fragoso da los nombres de Rosaura y Carlos. Las

tramas amorosas eran sin duda las más rentables en la comedia áurea de santos, como denunciaba Camargo: « ha de hacer lugar al galanteo y a los amores profanos»⁵⁰². De hecho, con frecuencia en los casos en que el santo o santa forma parte de esa trama amorosa (normalmente hasta una conversión que derivará en la vida santa posterior), principal, en este caso, es difícil distinguir este personaje de los galanes o las damas habituales en las comedias profanas:

Tal y como dejó Lope encauzado el género, la comedia de santos es básicamente una obra de enredo [...] pero cuyo galán principal coincide con la figura del santo, cuyos milagros y prodigios —exposición plástica y sensible de la fuerza de Dios y de la fe— requieren de un sofisticado sistema de tramoyas que, en mayor o menor medida, garantice la eficacia didáctica de las mencionadas añagazas visuales con las que el género se desentiende de los preceptos de verosimilitud⁵⁰³.

En todo caso, el recurso de la trama amorosa en la comedia de santos llegó a hacerse tan frecuente que

difícil sería hacerse con una comedia hagiográfica del XVII en la que la trayectoria del taumaturgo protagonista o de algún miembro del *dramatis personae* no albergue episodios de amor profano, de galanuras cortesas e incluso de pasiones arrebatadas⁵⁰⁴.

En la leyenda del papa Gregorio, tras el incesto y la noticia del embarazo, el hermano de la princesa se marcha y muere rápidamente, pues pierde todo interés para la historia. Sin embargo, Matos complica la peripecia, de modo que Carlos sobrevive. Tanto Rosaura como Carlos viven atormentados por continuar enamorados el uno del otro, y luchan por olvidarse. Enrico, que crió a Gregorio como padre adoptivo, se revela al final como un antiguo cortesano que colaboró con el anterior rey, que no tenía hijos, ayudándole a fingir un embarazo de la reina y llevándole un falso heredero, Carlos (todo ello antes del nacimiento de Rosaura, por medios naturales). Al no ser realmente hermanos, y no haberse consumado el matrimonio entre Rosaura y Gregorio, no hay impedimento para que el amor entre Carlos y Rosaura acabe felizmente⁵⁰⁵.

⁵⁰² Citamos por Emilio Cotarelo, 1904, p. 122.

⁵⁰³ Aparicio Maydeu, 1993, p. 149.

⁵⁰⁴ Aparicio Maydeu, 1993, pp. 147-148.

⁵⁰⁵ Este tipo de soluciones ya estaban presentes en Timoneda. Véase Guarino, 1996, pp. 56-57.

11.3.1.2 LA INTRIGA POLÍTICA

Se trata de la historia de la intriga política del duque de Tiro, el malvado en esta comedia. No es tanto el amor por Rosaura como la ambición política lo que mueve al Duque en todas las acciones. El origen de la historia lo narra el mismo Duque ante Rosaura, cuando bajo el disfraz de embajador viene a proponerle matrimonio:

El primero rey que en Siria
ciñó el laurel pretendido
fue Viomundo, cuyas armas
contra el persiano dominio
se opusieron victoriosas,
hasta que a valientes filos
de blandidas amenazas,
de esfuerzos ejecutivos,
sacudieron la coyunda
del hombro heroico, oprimido,
que al vil gravamen del persa
estuvo violento un siglo.
Sucedíóle dignamente
en su Estado Casimiro,
que en Margarita, su esposa,
tuvo de un parto dos hijos;
y porque en los dos no hubiese
discordia alguna, previno
que, de Siria el cetro augusto
igualmente dividido,
se repartiese en los dos,
con renombres bien distintos:
al uno, intituló duque
de la gran ciudad de Tiro,
que es el estado que hoy goza,
y al otro dar nombre quiso
de príncipe de Antioquía [...] (109r, col. b-109v, col. a).

El Duque presenta su propuesta de matrimonio como honesta y la justifica, como punto de partida, por razones políticas: la conveniencia de la unión de ambos reinos, tenida siempre presente por sus respectivos antecesores, «casando / continuamente los hijos» (109v, col. a). Sin embargo, pronto observamos cómo el motor de este personaje es la ambición, la búsqueda de recuperar un reino que cree que le pertenece por derecho, la envidia y los celos. Para ello no duda en realizar todo tipo de acciones malvadas y viles: declara la guerra a Rosaura, seduce con engaños a Irene (que, a su vez, traiciona la confianza de su señora), contrata a unos bandoleros para que secuestren a ésta (aunque

una afortunada confusión hace que rapten, por error, a su doncella)... Finalmente, en la última escena resuelve él mismo el problema casándose con Irene.

11.3.2 El gracioso

El segundo elemento profano que se introduce en la comedia de santos es el gracioso, como explica Elisa Aragone Terni:

Il *gracioso*, controfigura del *galán* in chiave di basso comico, può esserlo anche quando anziché un *galán* abbiamo un santo, o qualcuno che si dispone a diventarlo. Nella commedia profana il *gracioso* —solitamente un servo (o serva), uno scudiero, un soldato— è uso riflettere e deformare nello specchio concavo della propria “*graciosidad*” le esperienze, soprattutto sentimentali, del suo signore. Analogamente nel teatro agiografico può accadere che egli si avventuri, dietro le virtuose orme padronali, sul cammino della santità. Zoppicante, maldestro, con resipiscenze, incertezze e nostalgie mondane, è molto se arriverà a metà strada⁵⁰⁶.

Elma Dassbach justifica la función dramática de la presencia del gracioso en el teatro religioso, como contrapunto del santo:

Por lo general, las flaquezas humanas y filosofía de la vida del gracioso resultan cómicas, aunque en ocasiones sus defectos de carácter y comportamiento son de un humor grotesco. Pero, en uno y otro caso, este personaje tiene una clara función dramática dentro de la obra. Proporcionar humor es una de ellas, y muy importante en obras que, por la seriedad del tema a tratar, claramente se benefician de un elemento que pueda aportar un cierto desenfado a la materia; de forma que dramáticamente esa santidad se haga más digerible al espectador⁵⁰⁷.

En las comedias de santos más antiguas no aparecía gracioso alguno, y es más adelante cuando la figura del gracioso toma interés dramático para el desarrollo de la obra:

otros personajes cómicos, protagonistas de episodios costumbristas (pastores, villanos, pícaros, soldados, mujeres livianas, etc.), proporcionaban humor a las comedias de santos, pero se trata en su caso más bien de un humor perteneciente al ámbito de comicidad de la comedia profana, e independiente de la comicidad de tipo edificante de la comedia religiosa. El gracioso, por el contrario, es de particular interés por ser no sólo fuente de humor sino por ofrecer un contraste entre la perfección del santo y las debilidades humanas del resto de los mortales⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Aragone Terni, 1971.

⁵⁰⁷ Dassbach, 1997, p. 153.

⁵⁰⁸ Dassbach, 1997, p. 145.

Este efecto de contraste con el santo lo señalaba también Josep Lluís Sirera:

Otro peligro nace de esta inanidad de los protagonistas: que el receptor quedase apabullado ante la perfección del protagonista. La necesidad, en consecuencia, de buscar un punto de conexión entre ambos mundos (el representado y el del público), hará que los dramaturgos introduzcan aquí la figura del *gracioso*, pero con la finalidad específica de convertirlo en el modelo de hombre “corriente”, de humano típico, capaz de dejarse arrebatar por el ardor del santo (al que seguirá hasta la muerte muchas veces), pero incapaz, al mismo tiempo de superar la debilidad de la carne (se tratará de buenos cristianos, capaces de alcanzar la santidad si se tercia, pero no de renunciar a sus hábitos seculares, con su punto de pereza, glotonería, etc.) [...]. Ni que decir tiene que este tipo de personajes será uno de los que más éxito (si no el que más) obtenía en las representaciones de este tipo de teatro⁵⁰⁹.

En *Lucistela*, al tratarse de una obra temprana, no hay gracioso, sino que se intercalan escenas de tipo cómico, aunque sin demasiada relevancia argumental. En *El marido de su madre*, sin embargo, sí hallamos un gracioso: el personaje de Bato.

Dentro de la clasificación de los graciosos en comedias de santos que elabora Elma Dassbach⁵¹⁰, Bato es el tipo de gracioso que imita al santo, pero haciendo un contraste cómico, paródico, con él. Es fiel amigo de Gregorio, su compañero de aventuras, pero al mismo tiempo su versión humana, terrenal. Cuando el santo demuestra virtud, generalmente Bato demuestra debilidad. Ejemplificar esto sería muy extenso, pero seleccionamos algunos pasajes.

En primer lugar, cuando Gregorio ensalza la importancia de la lectura, Bato hace gala de su gusto por la comida:

GREGORIO	Comprar libros no es error, que saben darme liciones.
BATO	Mejor fueran dos salmones, que saben mucho mejor (110r, col. b).

Cuando ambos caen rodando por una ladera, el santo pide amparo al cielo, mientras Bato prefiere la seguridad de lo terrenal:

	<i>Ruedan Gregorio y Bato con banderas.</i>
GREGORIO	¡Válgame el cielo!
BATO	¡Válgame un colchón! (113v, col. a)

⁵⁰⁹ Sirera, 2001, p. 193.

⁵¹⁰ a) El gracioso que imita o parodia al santo; b) El gracioso que intercambia su papel con el santo; c) El gracioso que abandona al santo y sigue su propia vocación. Véase Dassbach, 1997, pp. 145-160.

También es llamativo el contraste entre ambos cuando el santo interroga a Bato sobre la penitencia que están realizando, y Bato nos hace sonreír de nuevo con sus alusiones a la comida y su errónea comprensión de las palabras del santo:

GREGORIO	¿Hizo penitencia?
BATO	Yo, si no es un capón guisado, no he comido otro bocado.
GREGORIO	¿Pues quién un capón le dio en este monte?
BATO	Un barbado, y guisado estaba bueno.
GREGORIO	Lo guisado le condeno.
BATO	Lo mismo es así que asado (123v, col. a).

No obstante, debemos decir que Bato no solo imita a Gregorio como espejo de sus acciones en términos opuestos, enaltecendo su figura, sino que tiene ciertas intervenciones puramente cómicas. Sirva de ejemplo un monólogo donde critica el matrimonio, que bien podríamos encontrar en boca del gracioso en cualquier comedia profana:

BATO	Calla, que no has advertido el mal que pasa un marido al remo de la mujer. Si acaso es gorda, no entra sin perejil al tragalla, si es chica, nunca la halla, si es alta, siempre la encuentra, si es muy callada, es gran daño, si preguntona, crüel, si es celosa, dígallo el que la sufre todo el año: si paridera, es rigor, si estéril, nunca hay regalo, si come mucho, es muy malo, si nada come, peor, si es rica, ha de obedecerla, si es pobre, ha de sustentarla, si es hermosa, ha de celarla, y si es fea, ha de tenerla. Y así en la varia fortuna, que enseña el norte de amor, imagino que es mejor el casarse con ninguna (120r, col. a).
------	---

Finalmente, hemos de remarcar que la importancia de este gracioso en la comedia es fundamental: lejos de ser un personaje secundario, el número de versos adscritos a este personaje (535,5) es ligeramente superior al de los correspondientes a Gregorio (522)⁵¹¹.

11.4 CONCLUSIONES

Como explicábamos en el capítulo anterior, aunque según Dassbach la calidad y posibilidad de éxito de las comedias de santos dependía, en gran parte, de la habilidad con que se equilibren los elementos religioso, sobrenatural y profano, en la realidad es muy difícil que este equilibrio se realice completamente.

En el transcurso de nuestro análisis de *Lucistela* y *El marido de su madre* nos hemos observado cómo ante un mismo argumento, la leyenda del papa Gregorio, podemos hallar dos propuestas teatrales muy diferentes en dos comedias que distan entre sí aproximadamente media centuria.

En el caso de *Lucistela*, hemos comprobado que las dimensiones sobrenatural y profana no son inexistentes, pero sí muy escasas. Sin embargo, el elemento religioso ocupa el lugar central de la comedia. Hay continuas alusiones a los dogmas o las creencias, incluso cuando el argumento no las requiere intrínsecamente. No nos sorprende en absoluto. La comedia *Lucistela* corresponde a una fecha (finales del Quinientos) en la que primaba el espíritu contrarreformista. Por ello esa insistencia en los dogmas, a costa incluso de que la comedia perdiera valor dramático, y por ello también la elección como material dramático de la historia de Gregorio, el pecador que llegó a papa, resaltando el valor del sacramento de la penitencia que ponían en duda los herejes, resulta tan interesante para ese fin.

Matos Fragoso, sin embargo, ya en pleno siglo XVII, reinterpretó la leyenda adaptándola al gusto de su tiempo. En la obra de Matos predomina el elemento profano sobre todos los demás. Incluso la *profanización* de la leyenda llega a restar credibilidad al aspecto religioso. Aunque en *Lucistela*, como hemos comentado con anterioridad,

⁵¹¹ De un total de 2826 vv.

Gregorio siente ciertas inclinaciones ascéticas, lo que realmente le lleva a realizar su ardua penitencia y, por tanto, acercarse a la santidad, es el descubrimiento de que había cometido incesto con su madre, incesto que se sumaba al que provocó su propia concepción. Al eliminarse ambos incestos, la trayectoria espiritual del santo pierde mucha credibilidad, a pesar de que la obra gane valor dramático al complicarse la peripecia. Menéndez Pelayo, en sus *Orígenes de la novela*, dice, hablando de la Patraña V de *El Patrañuelo*, que Timoneda convierte al Gregorio papa en anónimo (y en este punto José Romera añade una alusión a la ausencia del segundo incesto) porque esta historia en el XVI comenzaba a ser escandalosa. No creemos que sean morales las razones de esta modificación, sino funcionales: la prueba la tenemos precisamente en *Lucistela*, donde el protagonista presenta de nuevo el nombre de Gregorio y se producen ambos incestos; en el caso de Matos, su no comisión era necesaria para que la pareja Carlos-Rosaura funcionara. Lo curioso es que Matos dé tanta importancia al aspecto profano, el de la trama secundaria de los amores de los padres de Gregorio, que esté dispuesto a sacrificar la credibilidad de la evolución personal hacia la santidad de Gregorio para reforzar dicha trama secundaria, pero no conviene olvidar que la *comedia nueva* imperaba por doquier. Lo mismo sucede con el personaje del gracioso, Bato, quien, siendo un personaje no incluido en la leyenda original, aparece en la comedia de Matos por vez primera y con tal protagonismo que, de hecho, el número de versos adscritos a este personaje es ligeramente superior al de Gregorio.

Nos encontramos, pues, ante dos obras muy distintas, aunque la leyenda dramatizada sea la misma. Distintas no solo en la técnica teatral, rudimentaria aún en el XVI y convertida en canon cuando Matos escribe, porque estas comedias no son obras aisladas, sino el fruto de los gustos, la moral y los intereses de la época en la que escriben sus respectivos autores. De aquí que estemos de acuerdo con la crítica actual cuando defiende la necesidad de no considerar como un todo homogéneo el teatro áureo sino establecer divisiones que correspondan a las distintas maneras de pensar, sentir y escribir de los dramaturgos pertenecientes a la órbita barroca y de los espectadores para los que

componían y eran los receptores de sus creaciones dramáticas⁵¹². Ello conducirá a una más cabal interpretación de este teatro.

Y en relación con la continua reescritura, en una necesidad de renovación y adaptación, que se observa en dicho teatro, Germán Vega García-Luengos ve en la labor de «los remendadores de comedias» un instrumento muy válido para analizar «los cambios de gustos y de ideas»:

hurgar en las razones que empujaron a ejecutar los designios remodeladores en textos propios o ajenos se erige, sin duda, en uno de los objetivos culminantes del estudioso de tales operaciones. La ética, la estética, la política, la ideología –por separado o asociándose– han incitado a los remendadores de toda época. En este sentido, pocos fenómenos como éste nos permiten analizar los cambios de gustos y de ideas⁵¹³.

Esta última cita no conlleva en absoluto que incluyamos, en nuestro caso, a Matos Fragoso entre los tales «remendadores de comedias», pues es muy poco plausible, por no decir nada, que el dramaturgo barroco se basara en *Lucistela* para la composición de su obra. Pero sí que está reescribiendo una leyenda de larga tradición literaria adaptándola a los gustos, ideas y requerimientos de su propia época.

⁵¹² En este sentido, frente a la división tradicional de *Ciclo de Lope*, *Ciclo de Calderón*, por ejemplo, Marc Vitse propone la división en cortes generacionales (véase Vitse, 1990, y, más recientemente, Vitse, 2003).

⁵¹³ Vega García-Luengos, 1998, p. 11.

BLOQUE IV:
EDICIÓN DE LA COMEDIA

TRATAMIENTO TEXTUAL Y CRITERIOS EDITORIALES

Cuando nos enfrentamos a la tarea de editar una obra manuscrita no autógrafa, hemos de asumir que el texto nos puede llegar en un estado deturpado en mayor o menor medida, según haya sido su historia de transmisión. En el caso de los manuscritos teatrales, esta transmisión suele ser más compleja, como aclara M^a del Valle Ojeda:

a las dificultades que supone fijar el texto de una copia manuscrita, pues todo traslado comporta riesgo de errores, hay que sumarle el que en un género como el teatro estos manuscritos pueden ser copias, no sólo de los autógrafos sino también de aquellos utilizados por los *autores* de comedias, que presentan enmiendas de muy variados tipos (adiciones, supresiones, alteraciones de escenas, estrofas, etc.). Todo ello apunta a que difícilmente nos vamos a encontrar con un texto fiel a la voluntad del comediógrafo⁵¹⁴.

El problema se acentúa notablemente cuando nos enfrentamos a una copia única, ya que no podemos recurrir al cotejo con otras versiones para clarificar cuestiones oscuras —cuando somos capaces de identificarlas— ni hacernos una idea aproximada del estado real del manuscrito, pues carecemos de un punto de referencia. En muchísimas ocasiones solo podemos identificar errores cuando coinciden con la rima, y en casi todos los casos hemos de admitir que nos movemos en el poco seguro terreno de la hipótesis.

Somos conscientes de estas circunstancias y asumimos el riesgo de error, para lo que Frédéric Serralta recomienda «sugerir con la debida prudencia alguna hipótesis que permita tal vez acercarse al texto original»⁵¹⁵, haciendo nuestra la creencia de que «los autores de una edición crítica tendrían que servir para hacer avanzar, por poco que sea, la indispensable fijación del texto, y no para reproducir indefinidamente los mismos errores materiales»⁵¹⁶.

El objetivo final de una edición crítica ha de ser, en nuestra opinión, facilitar el acceso —hasta ahora difícil— del lector al texto. Nuestra labor editora trataremos de

⁵¹⁴ Ojeda, 1996, p. 17. Véase también para la transmisión de los textos Blecua, 1983, pp. 193-194 y 212-214.

⁵¹⁵ Serralta, 1986, p. 166.

⁵¹⁶ Serralta, 1986, p. 167.

hacerla, por supuesto, con absoluto rigor filológico, pero sin perder de vista al lector que se acercará a la obra. Estamos de acuerdo con Serralta en que

las ediciones críticas se tendrían que hacer con un inmenso respeto, eso sí, a la estructura, a la literalidad, al sentido, al meollo de lo que salió de la pluma del autor, sin la censurable desenvoltura con que retocaban los textos algunos editores del siglo pasado, pero también con el deseo permanente de facilitar su lectura al mayor número posible de personas. Para que una edición crítica pueda llamarse crítica no basta con ponerle una pequeña introducción, por útil que sea, y después echar a la calle un texto incomprensible. En una edición crítica lo primero y principal, por no decir, si me apuran, lo único verdaderamente importante, es el texto, la fijación y la aclaración del texto, y la posibilidad de su inmediata percepción por el público...⁵¹⁷

Atendiendo a estos criterios:

- 1) Hemos modernizado las grafías, siempre que no tengan trascendencia fonológica.

En los manuscritos no autógrafos como el que nos ocupa, la grafía no depende de la intencionalidad del autor, sino de los usos del copista. Además, hemos de considerar que el teatro se trata de un género destinado, sobre todo, al oído (al ser representado), de modo que el oyente no percibiría la diferencia.

- 2) Mantenemos los grupos consonánticos cultos y su irregularidad.
- 3) Mantenemos, igualmente, la alternancia vocálica propia de la época.
- 4) Unimos o separamos las palabras del texto según la norma actual, dado que esto no repercute más que a la presentación del texto.
- 5) Respetamos las contracciones usuales de la época (*dello, destos*, etc.).
- 6) Hemos modernizado la acentuación y la puntuación, para facilitar la lectura y comprensión del texto por el lector moderno. El manuscrito presenta una puntuación muy escasa⁵¹⁸ y en absoluto coherente con los criterios de puntuación actuales. Somos conscientes de que en muchos casos la puntuación del texto supone un posicionamiento por nuestra parte, pero hemos intentado, mediante el detallado estudio que hemos realizado de la comedia, aportar la mejor lectura posible.

⁵¹⁷ Serralta, 1986, p. 173.

⁵¹⁸ En palabras de Arellano: «no se trata solamente de la ausencia, sino también de la arbitrariedad de muchos signos de puntuación que sí aparecen en los manuscritos y que es preciso corregir, sin excederse en un “respeto” al original que este no siempre merece» (Arellano, 2007, p. 57).

7) Modernizamos el uso de mayúsculas, ya que el manuscrito es caótico en su empleo. Transcribimos con mayúsculas los títulos nobiliarios cuando sustituyen al nombre propio. Por otra parte, palabras como “cielo”, o los cargos eclesiásticos (“papa”) aparecen transcritos con minúsculas. “Dios” aparece transcrito con mayúsculas, como es norma habitual para distinguir el Dios del catolicismo monoteísta de la pluralidad de dioses politeísta.

8) Resolvemos las abreviaturas sin indicarlo.

9) Presentamos el texto del siguiente modo:

- Regularizamos las adscripciones de los parlamentos, poniéndose a la izquierda en versalitas.
- No sangramos el comienzo de cada estrofa, pues en el teatro del Siglo de Oro es solo relevante el cambio de forma métrica⁵¹⁹. Sangramos exclusivamente el comienzo de una serie.
- De las licencias métricas, marcamos solo la diéresis, con crema (").
- Las acotaciones van en cursiva y en el centro.
- Los apartes los representamos entre paréntesis. Hemos de señalar que responden todos a nuestro criterio, puesto que en el manuscrito no aparece señalado ninguno. No marcamos, pues, esta circunstancia en nota.
- En el margen derecho, marcamos la numeración de los versos de cinco en cinco.
- Se han realizado correcciones en los casos en que se observan errores evidentes del copista. Todas esas intervenciones aparecen marcadas por anotaciones al final de la comedia, ordenadas por el número de verso, y están señaladas a final del verso correspondiente con un asterisco (*). Cuando encontramos posibles errores que no hemos sido capaces de subsanar, nos limitamos a anotarlo. Del mismo modo, anotamos también a pie de página, sin elevar a texto, las posibles correcciones que, si bien nos parecen posibles o incluso plausibles, dada la imposibilidad de cotejar nuestra lectura con otros

⁵¹⁹ Explica Arellano: «la continuidad de una forma métrica indica continuidad de bloque escénico y se opone al añadido de marcas que separen una estrofa (las redondillas de una serie, por ejemplo, o las coplas de romance) de otra de su misma categoría» (Arellano, 2007, p. 68).

testimonios, rehusamos a aplicar, guiados por un criterio de máximo respeto al texto del que disponemos.

- 10) El texto se presenta con notas filológicas a pie de página, que resuelven y aclaran vocablos, alusiones y referencias mitológicas, históricas o literarias, anomalías métricas, o bien explican pasajes que, por su complejidad o peculiaridad, requieren, en nuestra opinión, comentario. Dichas notas ayudarán a mejorar la comprensión del texto.
- 11) Se han indicado las didascalias explícitas en dichas notas con el número del verso que las precede, seguido del signo +.

LUCISTELA

COMEDIA DE LUCISTELA

FIGURAS SIGUIENTES:

El REY

El PRÍNCIPE, su hijo

LUCISTELA, su hija

FLORIANA, criada

Tres cazadores

Dos pajes

El SENESCAL

Un pescador

Dos romanos

Un correo

GREGORIO, hijo de Lucistela

CELICOR, mancebo

ROSELIS, padre de Celicor

Un pregonero

Otro correo

Un paje de Lucistela

Un criado

Un criado de Gregorio

[Cantores]

[Criados]

PRIMERA JORNADA

Salen el Rey, y el Príncipe y Lucistela, sus hijos

REY La causa principal, hijos queridos,
de haberos con presteza aquí juntado
ha sido por haceros advertidos
huigáis la carne, mundo y el pecado;
porque, si esto borráis de los sentidos, 5
conservaros ha Dios vuestro reinado.
Pues veis que con vejez flaca y cansada
se acaba ya mi última jornada,
querría, hijos míos, que, en amor
unánimes, conforme siempre, siendo, 10
habitase en los dos con más fervor,
que ganásedes gloria acá viviendo.
Servid aquel Supremo Hacedor,
el cuerpo, vida y alma le ofreciendo.
Tened, hijos, aquesto en la memoria: 15

4 *huigáís*: forma arcaizante que, aunque admitida en el lenguaje literario, queda generalmente relegada al habla vulgar.

9-12 Deshacemos el hipérbaton para facilitar la difícil comprensión de esta estrofa: «Querría, hijos míos, que [Dios, al que se hace referencia poco más arriba] habitase en los dos con más fervor, siendo unánimes en amor, conforme siempre, [para] que ganásedes gloria acá viviendo».

12 *que*: con valor final.

ganásedes: estas formas arcaístas del imperfecto subsistieron hasta la época de Calderón. Véase Lapesa, 1981, p. 394.

13 *Servid aquel*: en el Siglo de Oro se extiende la inserción de la preposición *a* ante el acusativo. Valdés reprobaba la omisión de *a*, pues parece que todos los hombres están en el mismo caso. Sin embargo, la omisión es frecuente, entre otros, en Lope y Calderón. Véase Lapesa, 1981, p. 405.

	dejad vicios mundanos, que es escoria.	
PRÍNCIPE	Vuestras razones, padre, han penetrado mi alma, corazón y mi sentido; y, así, podéis estar muy confiado: seré a vuestro querer siempre rendido.	20
REY	¡El poderoso Dios que te ha criado te guarde y te conserve tu sentido, para que siempre vayas enclinado al bien, de mal y vicios apartado!	
LUCISTELA	¿Qué causa ha sido aquesta, padre mío, de habernos en secreto aquí juntado?	25
REY	Es, hijos, para os dar el señorío de mis tierras, destrito y alto estado; y aquesto no tengáis por desvarío, que esta noche me ha sido revelado que dentro de una hora, y no más punto, ha de quedar mi cuerpo ya difunto. Lo que te ruego, hijo, aquí al presente, es siempre tengas paz en tu reinado;* y, pues eres varón sagaz, prudente, a tu hermana darás igual estado. Y, porque siento ya que el accidente	30 35

-
- 20 *seré rendido*: la distribución de los usos de ser y estar se encuentra configurada en líneas esenciales ya en el siglo XVII, pero hasta entonces son frecuentes las vacilaciones.
- 28 *destrito*: “distrito” sirve para denominar «el término que contiene en sí alguna provincia, lugar o término, y la jurisdicción de la potestad de aquel término y distrito» (Covarrubias).
- 31 *no más punto*: según Covarrubias, *en un punto* significa “en un instante” y *al punto* “al momento”. En este sentido, podríamos interpretar la expresión *no más punto* como “sin más dilación”.
- 36 *estado*: la expresión *dar estado* se entendía como «dar estado matrimonial», pese a que, ya en esta época, eran muy diversos los estados: «En la república hay diversos estados, unos seglares y otros eclesiásticos, y éstos, unos clérigos y otros religiosos; en la república, unos caballeros, otros ciudadanos; unos oficiales, otros labradores, etc.» (Covarrubias).

con su mortal herida me ha lllagado,
os doy mi bendición, y, con aquesto,
entrémonos acá, hijos, muy presto. 40

*Éntranse, y cantarán aquí;
y luego tornan a salir el Príncipe y Lucistela*

PRÍNCIPE Lucistela, hermana mía,
ya sabes cuán confiada
quedaste y encomendada
de mi padre, aquel día
que dio fin a su jornada. 45
Ya sabes, cuando murió,
cómo a mí te encomendó,
diciendo te diese estado*
que a tu edad perteneció.
Yo quisiera ser bastante 50

- 37 *acidente*: «Decimos comúnmente el accidente de la calentura y otra cualquiera indisposición que de repente sobreviene al hombre» (Covarrubias).
- 40+ *cantarán aquí*: como ya indicábamos en el capítulo 4 de la presente tesis, este canto, de notable importancia en la configuración estructural de la comedia, viene a representar, en nuestra opinión, un momento solemne: el sepelio del Rey fallecido, que, igual que su muerte, se realiza fuera de escena.
- 45 *jornada*: aunque normalmente este término se refiere al camino o trabajo que se realiza en el transcurso de un día, en ámbitos religiosos se emplea como metáfora del transcurso completo de la vida.
- 46-49 Esta redondilla es anómala, puesto que tres versos riman en *-ó*, y sin embargo queda un verso suelto en *-ado*. Sin embargo, al poseer la frase sentido completo no podemos sostener la hipótesis de la posible falta de un verso en el manuscrito.
- 48 *estado*: “estado matrimonial”, véase nota al v. 36.
- 46-49 Se trata de una redondilla anómala. Se encuentra inserta en un pasaje de quintillas, pero como explicábamos en el capítulo 3 era habitual encontrar combinaciones de diversas estrofas de versos octosílabos. Lo infrecuente en esta redondilla no es, pues, por tanto, su situación, sino su esquema métrico: aaba. No obstante, pese a su difícil interpretación, no podemos afirmar con seguridad que se trate de una quintilla a la que falte un verso, puesto que parece poseer sentido completo (aunque, repetimos, difícil): «Ya sabes, cuando murió [nuestro padre], cómo a mí te encomendó, diciendo te diese estado [matrimonial], que [“como”] perteneció a tu edad».

a darte tal compañía
cual tu estado merecía,
mas de Poniente a Levante
yo no le hallo, alma mía;
porque tan gran perfección, 55
donde se esmeró natura
y donde hay tanta hermosura,
tal saber, tal discreción,
no lo mereció criatura.
Rostro angélico y mortal, 60
por quien la Natura queda
fea y sin original,*
porque tu hermosura pueda
sacar nuevo original.
Ser humana y ser más alta 65
no hay cosa que pueda ser,
pues en ti tanto se esmalta
que a tan alto merecer
lo que sobra es lo que falta.

50-ss. Esta declaración amorosa del Príncipe a Lucistela puede entroncarse en la tradición amorosa petrarquista.

52 *estado*: en este caso, se emplea en el sentido de “condición social”.

54 *le*: el leísmo es propio de Castilla y el norte de España (Keniston, ¶ 7.132).

60 El tópico de la *donna angelicata* o “mujer angelical” fue creado por G. Guinizelli y perfeccionado por Dante. En la tradición petrarquista, la mujer es vista como mensajera o símbolo de la perfección espiritual, que puede alcanzarse mediante el amor.

64 *original*: no es infrecuente encontrar en esta época casos de rimas iguales, como ya explicamos en el capítulo 3 de la presente Tesis Doctoral. Sin embargo, este pasaje es de contenido difícil de descifrar, debido tal vez a una posible deturpación.

67 *esmalta*: Covarrubias define el esmalte como «Cierta labor de diversas colores, que se hace ordinariamente sobre oro, y es obra de mucho primor y su materia tiene principio en el arte de la alquimia». Asimismo, reseña el empleo del verbo *esmalta* de forma metafórica: «y así decimos estar el prado esmaltado de flores». Este mismo uso metafórico, por adornar, hermosear e ilustrar aparece descrito en *Autoridades*.

	No quisiera declararte mi dolor y pena fuerte por temor de no ofenderte, mas siendo amor de mi parte... ¡Tú misma me das la muerte!	70
LUCISTELA	Parece que estás hablando por cifras, que no te entiendo.	75
PRÍNCIPE	Por ti sola voy muriendo.	
LUCISTELA	¿Por mí?	
PRÍNCIPE	Me voy acabando.	
LUCISTELA	Aclárate un poco ya, que estoy en gran confusión.	80
PRÍNCIPE	(¡Ay del triste corazón, pues, por no aclararse, está reventando de pasión!)	
LUCISTELA	Si te aflige alguna cosa que yo pueda remediar, dilo, hermano, sin tardar.	85
PRÍNCIPE	Tú eres sola poderosa para el dolor me quitar. En ti sola esta mi vida,* en ti sola mi querer.	90
	¡Acábame de entender, Lucistela, mi querida, pues que tienes el poder!	

72 *no*: el empleo de *no* resulta redundante en este verso.

75-76 *hablando por cifras*: Según Covarrubias, cifra es «Escritura enigmática, con caracteres peregrinos, o los nuestros trocados unos por otros, en valor o en lugar». Hablar por cifras es, por tanto, hablar de forma críptica o enigmática.

75-ss. En todo este diálogo entre Lucistela y el Príncipe resulta destacable la inocencia de Lucistela, que tarda bastante en averiguar de qué habla realmente su hermano.

78 *acabando*: en el lenguaje amoroso se entiende «morir».

	Mira que por ti me abraso en fuego de vivo amor.	95
LUCISTELA	(¡Jesús, y qué grande error! ¡Y engendrados en un vaso! ¿Qué es esto, Dios y Señor?)	
PRÍNCIPE	Remedia, diosa y señora...	
LUCISTELA	Remédiate Dios del cielo.	100
PRÍNCIPE	Acaba de dar consuelo a este triste, clara aurora, serafín bajado al suelo.	
LUCISTELA	(Confusa estoy, y admirada de tan grande novedad. ¿Qué es esto, Suma Bondad? ¡Que quedase encomendada al que intenta tal maldad!)	105
PRÍNCIPE	Procura de obedecer al amor que así me llaga, o, si no lo quies hacer,	110

-
- 95 *fuego de vivo amor*: «El fuego de amor es uno de los clisés más socorridos de la terminología erótica en el Renacimiento, herencia petrarquesca que el barroco intensifica» (Weber de Kurlat, 1975, pp. 74-75).
- 97 *engendrados en un vaso*: Según *Autoridades*, el cuerpo humano se llama, metafóricamente, vaso de barro, «como formado de tierra». Covarrubias explica que *vaso* «es nombre genérico, por cualquier instrumento idóneo para recibir dentro de sí alguna cosa». En este sentido, entendemos *vaso* como metáfora del útero materno. Lucistela está, pues, espantada: su propio hermano siente por ella inclinaciones eróticas.
- 99 *diosa y señora*: Responde esta expresión al tópico literario de la *Religio amoris*, según el cual la mujer es un ser superior de raíz divina y el hombre debe profesar la fe e iniciar una vía de perfeccionamiento a su servicio. Curiosamente, el Príncipe no inicia dicha vía de perfeccionamiento, sino que comete el mayor de los pecados.
- 102 *clara aurora*: es tradicional en la estética petrarquista la comparación de la amada con los astros; en este caso, se compara a Lucistela con el amanecer.
- 103 *serafín*: según la teología católica, es un tipo de ángel, el primero de los nueve coros. Pertenecen al orden más alto de la jerarquía. Sobre el tópico de la *donna angelicata*, véase la nota al v. 60.

con los filos de esta daga
me pienso satisfacer.
Di, ¿harás mi voluntad?

LUCISTELA No tengo de obedecer. 115

PRÍNCIPE ¿Pues qué pretendes hacer?

LUCISTELA Conservar mi honestidad.

PRÍNCIPE Morirás sin detener.

LUCISTELA ¡Floriana, hola!

*Sale Floriana**

FLORIANA Señora...

PRÍNCIPE Calla paso, hermana mía, 120
porque si aquesto hacía
no era más de por probar
la honra vuestra, que es mía.
Ya he conocido, hermana,
que eres de costancia firme. 125

LUCISTELA Pues hermano, quiero irme,
porque tiene Floriana
ciertas cosas que decirme.

-
- 111 *quies*: el desgaste en verbos de uso muy habitual, como *quies* (quieres) y *ties* (tienes), es frecuente aún en esta época, aunque pronto sería relegado al ámbito vulgar.
- 115 Hasta ahora, el comportamiento de Lucistela ha sido cándido e inocente, pues no adivinaba las intenciones de su hermano. Sin embargo, nos sorprende, de pronto, su firmeza y fortaleza moral.
- 119 *hola*: «Es una partícula para llamar» (Covarrubias).
- 120 *paso*: «cuando significa blandamente, se opone a recio. Hablar paso, hablar quedo» (Covarrubias).
- 122 *más de por probar*: En comparativas con infinitivo, cuando a los adverbios *más*, *menos* no los seguía un adjetivo, era frecuente el uso de la preposición *de* (Kenniston, ¶ 37.46). *probar* rima anómalamente con *señora*.
- 127-128 Floriana sirve de excusa a Lucistela para evitar a su hermano; la salva, por tanto, de la posible violación —e incluso muerte— que ha estado a punto de cometer el Príncipe con ella. Cumple, así, el papel que parece asignársele por su nombre, como veíamos en el estudio onomástico (capítulo 2).

Quedá con Dios, mi señor.

Vanse Lucistela y Floriana

PRÍNCIPE	Y vais con el mi alegría,	130
	pero ya se acerca el día	
	en el cual el dios de amor	
	ha de cumplir mi porfía.	
	¡Oh crüel sobre manera,	
	oh leona carnicera,	135
	muy más dura que diamante,	
	y que víbora volante	
	más pestífera y más fiera!	
	Di, ¿pensábaste escapar	
	invocando tus criadas?	140
	Pues yo les haré ocupar	

-
- 130 *el mi alegría*: el empleo de *el* con sustantivos femeninos es común hoy en día si el sustantivo comienza con *a* acentuada; en el español arcaico era común ante sustantivos que comienzan con cualquier vocal (Lapesa, 1981, p. 210). En el siglo XVI, su empleo ante sustantivos que comenzaban con *a* no acentuada era aún una práctica habitual (Keniston, ¶ 18.123). La fórmula artículo+posesivo era frecuente en el español arcaico, y en el siglo XVI está cayendo en desuso, pero es frecuente el empleo como arcaísmo en el lenguaje literario (Keniston, ¶ 19.33).
- 132 *dios de amor*: referencia a Cupido, dios del amor.
- 133 *porfía*: «Una instancia y ahínco en defender alguno su opinión o constancia en continuar alguna pretensión; y así dice un proverbio “Porfía mata la caza”» (Covarrubias).
- 134-ss. La representación de la amada como cruel y su comparación con animales es tópica en la lírica petrarquista (Manero Sorolla, 1992, pp. 46-48).
- 137 *víbora volante*: «Según la historia de la víbora, sea verdadera, sea opinable, por lo que tiene recibido el vulgo, es comparada a ella la mujer que en lugar de regalar y acariciar a su marido le mata» (Covarrubias). El término *víbora volante* puede referirse a *dragón*: «Serpiente de muchos años, que con la edad ha venido a crecer desaforadamente; y algunos dicen que a los tales les nacen alas y pies en la forma que los pintan. [...] según escriben los naturales es de perfectísima vista. [...] Es consagrado a Palas por el recato que deben tener las doncellas en guardar su castidad» (Covarrubias).
- 140 *invocando tus criadas*: la omisión de la preposición *a* ante complemento no era infrecuente en esta época, véase nota 13.
- 141 *les*: nótese el leísmo.

yéndose al campo a cazar,
a do estén bien apartadas;
adonde, a solas contigo,
mi voluntad cumpliré, 145
y en esto te doy mi fe,
que yo cumpla lo que digo
o al punto te mataré.

*Aquí salen tres cazadores que van a caza con sus aparejos,
y vase el Príncipe*

- CAZADOR 1º Algo quiere el Rey hacer,
pues que a caza nos envía 150
y, pues tanto nos desvía,
sin duda debe querer
hacer algo en este día.
¿Por qué nunca sino hoy*
a cazar nos ha enviado? 155
- CAZADOR 2º ¡Cierto que estás estremado!
Casi por reírme estoy
de oír en lo que has dado.
- CAZADOR 3º ¿Para enviarnos a cazar
por fuerza ha de haber qué hacer? 160

142 *a cazar*: la caza es frecuentemente empleada en la literatura como metáfora del cortejo amoroso. Es, por ello, ilustrativo, que el Príncipe decida enviar a las criadas y criados precisamente a cazar para poder cazar él mismo, a su vez, su propia presa. Añadimos conscientemente en esta nota el masculino criados aunque el Príncipe haya hecho referencia expresa a *criadas*, pues, como se comprobará en la siguiente escena, el Príncipe manda a cazar a todos los criados, de modo que efectivamente se queda completamente a solas con Lucistela para satisfacer con libertad su apetito.

148 *al punto*: «al momento» (Covarrubias).

Rey: aunque el hermano de Lucistela aparezca identificado en la comedia como Príncipe, es evidente que, tras la muerte del Rey después de la primera escena, el Príncipe ha sido coronado y, por lo tanto, es normal que sus subalternos le den este tratamiento.

156 *estremado*: «Exagerado, excesivo» (DRAE).

- CAZADOR 1º Ello hemos de obedecer.
Vámonos luego a almorzar,
porque quiere amanecer.
- CAZADOR 3º Llevemos todos los perros,
porque menester serán, 165
que ellos también correrán
con nosotros por los cerros,
que descansados están.
- CAZADOR 2º El gavián y el azor,
¿quién le lleva?
- CAZADOR 1º Yo le llevo.* 170
- CAZADOR 3º Al fin, como más mancebo,
quieres mostrar tu valor.
- CAZADOR 1º Serviré al Rey como debo.
- CAZADOR 2º Señores, vamos de aquí
antes que el Príncipe salga. 175
- CAZADOR 1º Ya el mayordomo cabalga.

-
- 162 *luego*: como es bien sabido, en el español clásico *luego* quería decir inmediatamente.
- almorzar*: aunque en nuestros días es más frecuente el empleo de esta palabra para la comida que se hace a mediodía, Covarrubias explica cómo el almuerzo «es lo que se toma de vianda por la mañana» y a mediodía la comida correspondiente es la *merienda*.
- luego almorçar* en el manuscrito, con una *a* embebida. Cuando la preposición *a* precede a una palabra que empieza con la vocal *a*-, especialmente si es átona, o sigue a una palabra que termina en *-a*, especialmente si es átona, es habitual que se elida en el habla cotidiana. Práctica ésta que se refleja con frecuencia en los textos literarios con la omisión de la preposición (Keniston, ¶ 41.32).
- 163 *quiere amanecer*: *querer* funciona como auxiliar en el sentido de «estar a punto de» (Keniston, ¶ 34.74)
- 169 Ya desde la Edad Media la caza era una de las principales diversiones cortesanas. Hasta el Renacimiento se practicaba el arte de cetrería, en que se caza con la ayuda de rapaces, principalmente halcones, azores y gavilanes, a los que se entrena para que obedezcan al cazador.
- 175 *Príncipe*: decíamos en la nota 149 que no resulta extraño que los criados se refieran a este personaje como el Rey, pues ha sido coronado. Sin embargo, aquí vemos cómo se le vuelve a llamar Príncipe, probablemente por conveniencia para el cómputo silábico.
- 176 *mayordomo*: «El que tiene cuidado del gobierno de la casa de un señor» (Covarrubias). Alfonso X explica su función en las *Partidas* (2, título IX, ley XVII): «Mayordomo tanto quiere decir como el

CAZADOR 3º Entrémonos por aquí.
Llevaremos nuestra galga.

CAZADOR 1º Toca la corneta luego,
porque despierte la gente. 180

CAZADOR 3º Vamos de aquí prestamente.

CAZADOR 2º Caminemos de aquí, Diego.

CAZADOR 3º Hola, al marchar a la puente.

Vanse, y sale el Príncipe y Lucistela, y pónese cada uno a los cantos del tablado uno a las espaldas de otro.

LUCISTELA ¡Oh crudo hermano mío,
más bravo y más crüel que dragón fuerte!* 185

mayor home de la casa del Rey para ordenalla quanto en su mantenimiento: et en algunas tierras le llaman *senescal*, que quiere tanto decir como oficial sin el qual non se debe facer despensa en casa del Rey; et aun le llaman los antiguos así, porque *senes* en latín tanto quiere decir como viejo, por razón que tiene oficio honrado, et *calculus* como piedras con que contaban [...]». Es importante la aparición del mayordomo en esta escena de casa, puesto que si el criado de mayor responsabilidad de la casa está participando de esta diversión, se nos confirma, a través de los comentarios de estos cazadores, que el Príncipe ha cumplido su intención de mandar a todos los criados —criados y criadas, como anotábamos más arriba— a cazar para quedarse a solas con Lucistela.

178 *galga*: «Casta de perros bien conocida; son muy legeros y corren con ellos las liebres. Diéronles este nombre, porque los primeros se criaron en Francia, dicha Galia, y de allí galgos» (Covarrubias).

179 *corneta*: «La bocina hecha de cuerno, de que usan los cazadores monteros y los postillones» (Covarrubias).

183 *la puente*: aunque en la actualidad *puente* es un sustantivo de género masculino, como su original latino, antiguamente era empleado también como femenino (DRAE).

183+ *sale, pónese*: en el Siglo de Oro era habitual la concordancia de sujeto compuesto con el verbo en singular (Keniston, ¶ 36.441), por lo que encontramos ejemplos como éstos en numerosas acotaciones. Sin embargo, también encontramos algunos casos en los que el sujeto compuesto concuerda con el verbo en plural: véanse las acotaciones que preceden a los vv. 1 y 41.

184-223 Estas escenas paralelas, en que ambos personajes salen al tablado y se disponen de tal manera que no se ven entre sí, y van alternando sus quejas, son muy frecuentes en nuestro teatro áureo. En esta misma comedia observaremos otra escena similar. Compárese con la escena inicial en *El remedio en la desdicha* de Lope de Vega.

185 *más cruel que dragón fuerte*: aparte de la evidente comparación fundamentada en la fiereza de este animal fantástico, compárese con lo ya dicho en la nota al v. 137: el dragón es símbolo de la

	<p>¡Lanzárasme en un río do padeciera muerte, y no me deshonraras de tal suerte! ¿A dónde irá la triste, la mísera, cuitada y sin ventura, pues tal fealdad hiciste? ¡Venga la muerte dura y trágueme la triste sepultura!</p>	190
PRÍNCIPE	<p>¿Qué has hecho, crudo amor, traidor, falso rapaz y lisonjero? Pluguiera a Dios, traidor, muriera yo primero que intentara un pecado que es tan fiero.</p>	195
LUCISTELA	<p>Oh, padre, ¡si supieras el daño que hacías en dejar juntos a dos que bestias fieras son propios los trasuntos, en el carnal pecado ya difuntos!</p>	200
PRÍNCIPE	<p>Di, ¿cómo me engañaste, traidor, falso rapaz desconocido? ¿O cómo no miraste que habiendo cometido tan horrendo pecado iba perdido?</p>	205
LUCISTELA	<p>Si, padre, me dejaras en parte que este hermano jamás viera,</p>	210

defensa de la castidad, de modo que ya en el inicio de la queja de Lucistela observamos cómo el Príncipe ha sido más fuerte que la voluntad de Lucistela.

190 *cuitada*: Covarrubias define *cuita* como «Aflicción y trabajo, necesidad extrema con lamento y ansia».

195 *falso rapaz*: Cupido, el dios del amor, es habitualmente representado como un niño.

202 *trasunto*: «Imitación exacta, imagen o representación de algo» (DRAE).

203 *ya difuntos*: es habitual en esta época la asociación del pecado a la muerte del alma.

si dél no confiaras,
jamás no cometiera
pecado contra Dios ni tal hiciera.

LUCISTELA ¡Ay!

Aquí se vuelven cara a cara

LUCISTELA Es, hermano, una agonía
que en toda la noche y día
no la puedo echar de mí.

217 *alanos*: «Quieren decir que los perros que en España llamamos alanos, trujeron de allá [un río de la Scitia] el nombre, como los sabuesos de Saboya, los galgos de Galia, que es Francia, los gozques de Gocia y éstos son los que traen los extranjeros, que los hacen bailar al son de la zanfonia y saltar por el rey de Francia. Pero los perros alanos sospecho que se han de decir albanos [...] porque nos consta que en Albania se criaban perros ferocísimos, que salían a pelear con los enemigos, y eran parte para romper un ejército. Notorio es lo que cuentan dellos, que el rey de Albania envió por singular presente dos dellos a Alejandro Magno; y en ausencia de los que se los trujeron para probarlos, los echaron a un toro y a un caballo, y como no les acometiesen, enfadado Alejandro, los mandó ahorcar. Ejecutado el mandato con el uno, llegaron los embajadores, y le dijeron que no hacían presa tan ratera para ellos, que soltase al que quedaba vivo un elefante; y haciéndose así, al momento se fue para él y le rindió» (Covarrubias).

	Alegra tu corazón, y dime qué es la ocasión de estar tan apasionada. Tienes el rostro alterado, y mudada la color.	235
	Si te aflige algún dolor que pueda ser remediado,* vayan, llamen mi dotor.	
LUCISTELA	Medecina es escusada al mal que no tiene cura, que, si yo tengo tristura, es por sentirme preñada de vos en tal coyuntura. ¡Ah, hermano, cuán mal mirastes lo que padre os encargó!	240 245
	¡Cuán mal lo considerastes, pues vuestra hermana forzastes! ¿Qué queréis que sienta yo? Dejábaos para casarme y en la honra conservarme, y, en lugar de aquesta honra, procurastes mi deshonra, que más valiera matarme.	250
PRÍNCIPE	¡Ay, ay, triste, que me muerdo! ¡Válame Dios soberano!	255

235 *mudada la color*: “mudar la color del rostro”, «turbarse y alterarse» (Covarrubias). En literatura es frecuente la aparición de este cambio de color en el rostro como síntoma de embarazo.

241 *tristura*: tristeza.

243 *coyuntura*: en el sentido de «situación»: Lucistela está soltera y embarazada de su propio hermano.

251-252 *honra-deshonra*: las rimas fáciles, basadas en palabras derivadas de una misma raíz léxica, no eran infrecuentes en el teatro áureo.

Cáese desmayado el Príncipe

LUCISTELA	Eso no es de caballero. No arrojéis, querido hermano, la soga tras el caldero. Tú, que habías de consolarme por ser de tan frágil ser, tú, que habías de administrarme y en la honra administrarme,* lo tengo yo de hacer.	260
PRÍNCIPE	¿Qué consuelo puede dar el triste que no le tiene?	265
LUCISTELA	Procura esfuerzo tomar, porque es cosa que conviene. Levanta, querido hermano, y mitiga tu pasión.	
PRÍNCIPE	Plegue a mi Dios soberano que nos alcance perdón, y, pues tan grande pecado es el que hemos cometido,	270

258 *arrojar la soga tras el caldero*: «Es: tras lo perdido soltar el instrumento y remedio con que se ha de cobrar; y echar lo menos tras lo más» (Correas). «Contra los que temerariamente impacientes y mal sufridos, en teniendo mal suceso en alguna cosa, abandonan y dejan perder todo lo restante» (*Autoridades*). Explica Covarrubias de dónde proviene la expresión: «Está tomado del que yendo a sacar agua del pozo se le cayó dentro el caldero, y de rabia y despecho, echó también la soga con que le pudiera sacar, atando a ella un garabato o garfio».

259, 261 *habías*: aunque se trata de un caso de transformación del hiato *í-a* en diptongo, acentuamos esta palabra según la norma ortográfica habitual, pues coincidimos con Frédéric Serralta en que la supresión del acento escrito «tiene el inconveniente de hacernos creer que la sinéresis funciona mediante el desplazamiento del acento intensivo de la *í* a la vocal siguiente, cuando, según muy convincente apreciación del mismo especialista, “lo único que sucede en esa sinéresis es que ambas vocales se abrevian”» (Serralta, 2006, pp. 184-185).

261-262 Un nuevo caso de rima idéntica.

263 *tener de*: se emplea como auxiliar para expresar necesidad u obligación (Keniston, ¶ 34.82).

266 *esfuerzo*: «El ánimo, brío, valor» (Covarrubias).

	quiero dejar mi reinado, mis tierras y mi partido y irme a Roma disfrazado, a do con el Padre santo mi culpa confesaré, contándole cómo fue.	275
LUCISTELA	Pues hermano, ¿y entretanto, desdichada, qué haré? Llevame, señor, con vos, do confiese mi pecado.	280
PRÍNCIPE	Hermana, yo soy culpado, yo os trairé recado a vos. Gobernaréis el estado.	285
LUCISTELA	¿Cómo una flaca mujer podrá un reino gobernar?	
PRÍNCIPE	Yo le dejaré poder al Senescal, y ha de ser* mi persona en mi lugar. Y, pues siempre gobernó en nuestro imperio real y siempre fue tan leal, no puedo hacer falta yo ni nos sucederá mal. Mira si queréis, señora, que aquí luego lo llamemos	290 295

275 *partido*: «algunas veces significa territorio» (Covarrubias).

287 *flaca*: Según Covarrubias, *flaco* es «lo que está débil y con poca fuerza». Es destacable que, pese a ser únicamente *una flaca mujer*, Lucistela ha demostrado una extraordinaria valentía y fortaleza, como ya comentábamos en la nota al v. 115.

290 *senescal*: «Palabra castellana antigua, vale el personaje de la casa, que siendo anciano y hombre de gobierno y peso, le respetan todos» (Covarrubias). Véase también la definición que de *mayordomo* hace Alfonso X en la nota 176.

o que dentro lo tratemos.

LUCISTELA	Señor, luego a la hora	300
-----------	------------------------	-----

PRÍNCIPE Vámosle luego a entregar

y allá podemos tratar

cuando paráis lo engendrado.

Vanse y salen dos Pajes

PAJE 1º El Príncipe no parece;

PAJE 2º Habrá ido a pelear

que es más valiente que Muza

y más fiero que Rugero,

300 *luego a la hora: «inmediatamente».*

310 Nótese que, tras una escena de elevada tensión dramática, el dramaturgo introduce una escena cotidiana de la corte como contraste. Sin embargo, esta conversación entre dos pajes sobre el amor de uno de ellos por su dama se introduce con estas declaraciones sobre el Príncipe, que resultan especialmente irónicas si se considera que, mientras el Paje 2º exalta la valentía del Príncipe, éste ha caído desmayado en la escena anterior, por lo que su hombría puede ser puesta en entredicho. Probablemente este contraste provocaría la sonrisa del espectador.

312 *Rugero*: personaje célebre del *Orlando furioso* de Ariosto. Es el enamorado de Bradamante y el matador del feroz Mandricardo (hijo y sucesor del Rey Agricán de Tartaria).

	los meterá en una alcuza.	
PAJE 1º	¿Qué tan valiente es, señor?	315
PAJE 2º	Es peor que Satanás, que entiendo que a Fierabrás puede vencer su furor.	
PAJE 1º	¿Quieres que a buscarle vamos?	
PAJE 2º	¿Para qué quiero cansarme?	320
PAJE 1º	¿Pues qué quieres?	
PAJE 2º	Quiero holgarme,* que hartos cansados andamos.	
PAJE 1º	Tú debes de andar cansado solo de pasear tu dama; yo, que me estoy en la cama, estoy siempre descansado.	325
PAJE 2º	El mucho dormir enferma, y por eso me paseo, y muérome si no veo	

queda claro este sentido, puesto que precisamente se está exaltando la valentía y fiereza del Príncipe. En este sentido nos parece interesante la definición que da Covarrubias de *desafuero*: «el agravio con atrevimiento que hace alguno quebrantando el fuero y la ley, por fuerza y tiranía». Paralelo a este sentido encontramos un empleo actual de *fuero*: «Arrogancia, presunción» (DRAE). Tal vez podríamos interpretar este término, pues, en este último sentido, que exaltaría la braveza del Príncipe: con un solo desaire (arrogancia, presunción) él meterá a sus contrincantes en una alcuza.

- 314 *alcuza*: «vaso ordinario donde se trae el aceite de la tienda para el gasto y se tiene manual en la cocina para los guisados y candiles» (Covarrubias). Siguiendo nuestra interpretación a *fuero* en el verso anterior, recuérdese el episodio de *Las mil y una noches* en que la sagaz Morgiana salva a Alí Baba de la muerte al rociar a los cuarenta ladrones, ocultos en tinajas, con aceite hirviendo. En nuestra opinión, *meter en una alcuza* tendría el sentido simbólico de castigo.
- 317 *Fierabrás*: El cantar de gesta francés *Fierabras* (hacia 1170) cuenta cómo el rey sarraceno Balán y su hijo gigante Fierabrás regresan a España tras saquear Roma robando santas reliquias, entre ellas dos barriles con los restos del bálsamo con que fue embalsamado Jesucristo, que curaba las heridas de quien lo bebía. Es sobradamente conocida la alusión a dicho bálsamo en el *Quijote* (capítulos X y XVII de la Primera Parte). Carlomagno invadirá posteriormente España para recuperar las reliquias. Fierabrás, una vez vencido, se convertiría al cristianismo.
- 321 *holgarme*: «Holgarse de una cosa, tomar placer della» (Covarrubias).

	cada noche a mi Belerma.	330
PAJE 1º	¿Y es hermosa?	
PAJE 2º	Más que el cielo.	
PAJE 1º	¿Quiérete bien?	
PAJE 2º	En extremo.	
PAJE 1º	Mas antes, hermano, temo que te arroja por el suelo.	
PAJE 2º	¿Querrás decir que yo miento? Pues, porque creas me adora, la verás dentro de un hora en el cielo, do es su asiento.	335
PAJE 1º	¿Que en el cielo mora?	
PAJE 2º	Sí.	
PAJE 1º	¿Cómo vives en el suelo?	340
PAJE 2º	¿Por qué? Porque es poco el cielo para ella y para mí. Entra, que quiero la veas.	
PAJE 1º	¿Díceslo de buena gana?	
PAJE 2º	De buena. Mas, ¿ves la hermana del Príncipe?	345
PAJE 1º	No lo creas. ¡Ella es, vamos de aquí!	
PAJE 2º	Vamos antes que nos vea. Verás mi diosa, mi dea, y la que me adora a mí.	350

-
- 330 *Belerma*: dama del romancero carolingio, amada de Durandarte, considerada en el siglo XVI como modelo de dama ideal. Véase como ejemplo el *Romance de Durandarte y Belerma* (*Romancero*, ed. 1999, p. 265). Nótese también la alusión burlesca que se hace de esta dama en el capítulo XXIII de la segunda parte del *Quijote*, cuando Don Quijote describe lo que ha visto en la cueva de Montesinos (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. 1999, pp. 229-241).
- 338 *cielo*: En concordancia con el tópico de la *donna angelicata* (véase nota 60), es lógico que la dama habite en el cielo.
- 349 *dea*: «lo mismo que diosa. Voz poética y puramente latina» (*Autoridades*).

JORNADA SEGUNDA

Sale Lucistela y el Senescal

LUCISTELA Ya sabéis, Senescal, cómo quedé
encomendada a vos por más secreto
al tiempo que mi hermano a Roma fue,
por ser vos tan leal y tan discreto.
Y pues de la preñez ya me escapé, 355
poniéndome el infante en tanto aprieto,
suplícoos que la fe que tenéis dada
no sea en algún tiempo quebrantada.
Acuérdenseos, señor, del juramento
que hicistes de guardarlo en puridad; 360
porque, faltando vos, ninguno siento
me pueda remediar con brevedad.
Acuérdenseos, señor, que en mi aposento
jurastes de guardarme lealtad
no solamente vos, mas empero, 365
vuestra mujer juró por Dios primero.
El orden que tendréis en encubrir
aqueste tierno infante que he parido,

350+ *sale*: véase la nota al v. 183+.

360 *puridad*: «vale secreto» (Covarrubias).

365 Verso hipométrico. Podría solucionarse con facilidad, por ejemplo *mas aun empero*; sin embargo, al no poseer más testimonios, no podemos reconstituir con certeza cuál era la lectura original.

empero: «vale lo mismo que pero» (Covarrubias). Keniston (§ 42.17) atestigua el uso de la locución *mas empero*.

	yo os lo quiero aquí al punto referir; mirad no discrepéis en lo que os pido.	370
	Vos os habéis al punto de partir; tomad al que aquí dentro va metido con estos epitafios, plata y oro, que, con seda y brocado, es gran tesoro.	
	Ahí va, en esas cartas declarado, quién es y de qué suerte definido, y que entre dos hermanos fue engendrado; y que le den bautismo va esculpido, con la plata que lleva sea criado, con el oro también las ciencias pido le enseñen, y por vos sea arrojado* al más cursado mar que sea hallado.*	375 380
SENESCAL	Crüel cosa, señora, me parece esto que me mandáis aquí al instante. Pero, en fin, pagará el que no merece, y pagará la culpa el tierno infante. Mirad, señora mía, que padece dolor, tormento y pena el inorante; lo que podéis hacer será dejallo, que yo haré en secreto aquí criallo.	385 390
LUCISTELA	¡Nunca permita tal el alto cielo, que un hijo de dos hermanos engendrado* le vean mis ojos ni aun un solo pelo, pues fue y es concebido en tal pecado!*	
SENESCAL	Quita, señora, ya aqueese recelo; permite, reina mía, sea criado. Acuérdate, señora, que es nacido,	395

369 *al punto*: «al momento» (Covarrubias).

374 *brocado*: «la labor de las telas ricas de oro, por las brocas o latos clavos que tiene» (Covarrubias).

y que con gran dolor le has parido.

LUCISTELA Ordena, Senescal, ya tu partida,
no cures rehusar en lo mandado. 400

SENESCAL Yo ya, señora, voy; pondré la vida
por ti, con mi hacienda y mi ditado.

*Vase Lucistela**

SENESCAL ¡Oh cruda y crüel muerte sin medida,
pues quies quitar la vida al inocente!
Mas yo haré criallo aquí en secreto, 405
donde nadie lo entienda, y lo prometo.
Mas, ¿qué dices, oh viejo atribulado,
que en mil tribulaciones te has metido?
¿Cómo puedes quebrar lo que jurado
tienes en este caso sucedido? 410
Al fin, se ha de cumplir lo que mandado
te está en aqueste caso ya advertido,
pues puede resultar de esta partida
perder hijos, mujer, hacienda y vida.
Andad acá, inocente y tierno infante, 415
a do dentro del mar seréis echado.
¡Oh, Dios te dé ventura tan pujante
que de algún marinero seas hallado!
Mi Dios, no permitáis que el inocente

400 *cures*: «procures».

402 *ditado*: dictado, «Título de dignidad, honor o señorío que tienen las personas según sus empleos o dominios, como Duque, Conde, Marqués, Consejero, etcétera. Úsase frecuentemente sin la c, diciendo Ditado, pero es corrupción» (*Autoridades*).

404 *quies*: véase nota 111.

406 *entender*: «discurrir, inferir, deducir» (DRAE).

417 *pujante*: Que tiene pujanza, «fuerza grande o robustez para impulsar o ejecutar una acción» (DRAE).

de alguna bestia fiera sea tragado, 420
mas, pues por él moristes en la cruz,
guialde a buen puerto y dalde luz.

Echa el arca en la mar y sale Lucistela

SENESCAL Señora, ya cumplí vuestro mandado:
metido va en la caja que me distes,
envuelto entre las sedas y el brocado. 425

LUCISTELA Yo os lo entiendo pagar, bien lo hicistes.
¡Oh, Senescal, si a nuestro Dios pluguiese
suceda bien el caso donde fuistes!

SENESCAL Pluguiese a Dios, señora, que esto fuese
conforme mi intención y mi deseo, 430
que yo os prometo al fin bien sucediese.

LUCISTELA ¿Quién será, Senescal, aquel correo?
Las armas me parecen de mi hermano,
si no es que me engaña el gran deseo
de vello ya en su reino comarcano. 435

Entra un correo con una carta

CORREO Beso tus reales manos,
no tengas alteración,
que del reino de romanos
a tus reinos comarcanos
te traigo esta relación. 440

LUCISTELA Leédmela, Senescal.

426 *entiendo*: entender, entre otras acepciones, «se toma asimismo por querer, ser nuestro ánimo y voluntad, tener intención de hacer alguna cosa» (*Autoridades*).

433 *armas*: «Armas significan algunas veces el arnés o coselete, otras la insignia del linaje y casa, porque se ponían en el escudo del que las ganaba por sus hazañas» (Covarrubias), siendo este último el sentido que el término tiene en el texto.

¡Si quisiese el Soberano
 fuese nueva de mi hermano
 para consolar mi mal,
 que es un dolor inhumano! 445

Lee la carta el Senescal

SENESCAL El poderoso Dios de suma altura
 te salve y te conserve en buen estado,
 y, pues eres tan sabia criatura,
 esfuerza y oye el caso que ha pasado.
 Sabrás, Reina, que al punto y coyuntura* 450
 que tu hermano al papa había llegado,
 le dio la penitencia saludable
 para ganar la vida perdurable.*
 Y así, su penitencia conservando
 con ayuno, oración y diciplina, 455
 se apartaba del mundo, contemplando
 en la pasión de Dios, santa y divina,
 y, por aquesta vía caminando,
 de todos era ejemplo y gran dotrina.
 Y así acabó su vida en este suelo, 460
 y el alma fue a gozar del alto cielo.

LUCISTELA ¿Quién podrá disimular
 nueva de tanta amargura?
 ¿Quién se podrá consolar
 con tan grande desventura? 465
 ¡Ay, hermano! ¿Y qué hará

455 *diciplina*: «el manojo de cordeles con abrojuelos con que los diciplinantes se azotan, y la ejecución desta penitencia y mortificación se llama diciplina» (Covarrubias).

456 *contemplar*: «Considerar con mucha diligencia y levantamiento de espíritu las cosas altas y escondidas que enteramente no se pueden perceber con los sentidos, como son las cosas celestiales y divinas» (Covarrubias).

- la triste que sin vos queda?
 ¿Con quién se consolará?
 ¡Dejadme, ropas de seda,
 pues mi hermano ha muerto ya! 470
 ¡Acompáñeme el lamento,
 pues tanto bien he perdido!
 Mi palacio y aposento,
 todo por fuera y por dentro
 sea en luto convertido. 475
- SENESCAL Esforzad, señora mía,
 dad vado a vuestra pasión,
 que, si hoy vuestro corazón
 siente tan grande agonía,
 yo siento harta aflicción. 480
- CORREO Vamos, que el cuerpo es llegado
 muy cerca de la ciudad.
- SENESCAL Pues vamos con brevedad,
 porque sea sepultado

469 *ropas*: la ropa es «un traje con mangas, despegado del cuerpo, pues sólo se entalla hasta la altura del pecho o hasta la cintura marcada muy alta, y, a partir de ahí, las costuras laterales describían un amplio sesgo [...]. Los tejidos en que aparecen confeccionadas son de lana, especialmente la raja, aunque también las hay de bayeta y de estameña, pero en la misma proporción se encuentra la seda: tafetán, simple o pespuntado, tornasol, gorgorán o soplillo. Todavía las hay de colorido sobrio, especialmente negro, pero incluso a esas prendas se procura alegrarlas con adornos» (Argente, 2000, p. 28).

dejadme, ropas de seda: Somos conscientes de que en este verso la puntuación que hemos elegido supone un claro posicionamiento sobre el sentido de la frase. Sin la coma, se entiende que Lucistela está pidiendo ropas de seda para su luto. Con la coma, entendemos que se despoja precisamente de estas ropas de seda para tomar otro tipo de ropa para el correspondiente luto. Escogemos esta última lectura, puesto que la seda siempre ha sido un tipo de tejido fino, suave y lujoso, mientras que lo habitual para el luto era llevar trajes más bastos, generalmente de bayeta (véase “luto” en Madroñal, 2000, pp. 276-277). Carmen Argente especifica que para el luto eran frecuentes los monjiles elaborados en tejidos de lana (Argente, 2000, p. 28).

477 *dad vado*: «Dar vado a las cosas es dejarlas pasar cuando ellas van caminando con furia y aguardar tiempo y sazón; como el que ha de pasar el río le deja correr hasta que pase la furia, y vuelva a su madre, y se descubra el vado» (Covarrubias).

con pompa y solenidad.

485

Vanse y sale Gregorio, hijo de Lucistela, y Celicor, jugando a la pelota.

GREGORIO Celicor, ¿quies que acabemos
 el juego que comenzamos?

CELICOR ¿Cuántas a cuántas estamos?

GREGORIO Treinta por treinta tenemos.

CELICOR Pues pasa allí, jugaremos. 490

GREGORIO ¡Juego!

CELICOR ¡Falta!

GREGORIO E cuarenta.

CELICOR Alto pues, vuelve a jugar,
 que el juego pienso ganar.

GREGORIO ¡Juego!

CELICOR ¡Falta!

GREGORIO E cincuenta.

CELICOR ¡Oh, mal haya mi jugar! 495

GREGORIO Pasa allí, no hayas enojo,
 echaremos otro juego.

CELICOR ¡Juega!

GREGORIO ¡Juego!

CELICOR ¡Oh, reniego
 si no me has quebrado un ojo!

485+ *sale*: véase la nota a v. 183+.

jugando a la pelota: el juego de pelota corresponde al *jeu de paume* francés, que se difundió por toda Europa en el siglo XV y es antecedente de la pelota vasca y el tenis, entre otros. Se jugaba originariamente con la mano, aunque ya desde el siglo XV se documenta la introducción de palas y raquetas. La forma de contar los puntos (15,30, 40 y juego), es la utilizada siempre en el tenis y, como comprobamos, es la empleada por Gregorio y Celicor, que están a mitad de juego. Gregorio puntúa primero cuarenta y luego cincuenta, y ante los lamentos de Celicor propone jugar de nuevo, por lo que la última puntuación, cincuenta, supone que ese jugador ha vencido y el juego ha finalizado. El origen de esta forma de contar no está claramente establecido. Para ampliar esta información, véase Mehl, 1990.

486 *quies*: véase la nota al v. 111.

GREGORIO	¿Qué has, hermano?	
CELICOR	¡Ay, que estoy ciego!	500
	¡Oh, valga el diablo la madre, Gregorio, que te parió, y el padre que te engendró!	
GREGORIO	¿Ansí maldices a padre?	
CELICOR	¡Luego tu hermano era yo!	505
GREGORIO	Por tal siempre te he llamado hasta este momento y hora. No digas tal necedad, que creo que desatinas.	
CELICOR	Sí, que es muy grande verdad, que niño de tierna edad te trujo de las marinas.	510
GREGORIO	Tan triste y tan congojado estoy, que no estoy en mí, y ansí estoy determinado saber de quién fui engendrado y de qué madre nací.	515
CELICOR	Mi padre muy fácilmente te lo podrá declarar, de modo que te contente. Pero aguarda, que allí enfrente ahora le vi asomar.	520

505 Nótese la inquina con que Celicor se dirige a Gregorio.

506-507 Versos sueltos.

512 *te trujo de las marinas*: entendemos que quien lo trajo fue su padre adoptivo, Roselis, a quien (como se explica unos versos más abajo) el niño fue entregado por un monje, quien a su vez lo recibió de un pescador que lo halló en el mar.

Entra Roselis, padre de Celicor

- ROSELIS Esa cuestión, Gregorio, que has tenido
con Celicor, mi hijo, aquí al presente,
he escuchado, y agora he venido* 525
a os poner en paz, muy diligente.
- GREGORIO Pues, señor mío, yo por Dios os pido
aquí mi genealogía se cuente,
porque aquí Celicor, en un letijo,
me niega ser su hermano y vuestro hijo.* 530
- ROSELIS Gregorio, no quisiera declarar
de qué suerte o manera fuiste hallado,
y mira no te quieras afrentar,
que yo te lo diré de muy buen grado.
Sabrás que, navegando allá en el mar, 535
un pescador honrado y muy anciano*
te halló y presentó en una abadía
a un venerable monje de valía.
Aquel bendito monje te entregó
a mí, para que en casa te criase, 540
y muchas piezas de oro me entregó,
para que todas ciencias te enseñase,
y estas cartas me dio, y encomendó
que con cuidado y cuenta las guardase,
y, así, en lugar de hijo te he criado 545
con gran solicitud y gran cuidado.
Lo que en las tales tablas esculpido
está, con gruesas letras declarado,
sabrás que dicen fuiste concebido

529 *letijo*: deformación vulgar de *litigio*.

541 *entregó*: un nuevo caso de rima idéntica.

de dos propios hermanos engendrado. 550
 Venías por cima el agua, tan metido
 en un vaso tan fuerte y atapado,
 que no podía entrar de agua gota alguna
 aunque hubiese tormenta y gran fortuna.*

GREGORIO El alto Dios que sustenta 555
 cielo, tierra y hondo mar
 haya por bien perdonar
 este pecado y afrenta
 en que me fui a engendrar.
 Y, pues esta desventura 560
 me ha de echar de aquesta tierra,
 socorredme, Virgen pura,
 pues será muy gran cordura
 defender la fe en la guerra.
 Señor, suplícoos me arméis 565
 a guisa de caballero,
 y lo que os pido primero,
 vuestra bendición me deis,

551 *Venías*: transformación del hiato *í-a* en diptongo, que no marcamos ortográficamente por las razones ya reseñadas en la nota al v. 259.

cima: «Encima» (Covarrubias).

552 *vaso*: «cualquier instrumento idóneo para recibir dentro de sí alguna cosa» (Covarrubias).

atapado: «Atapar, del nombre tapiz [...], el tapiz que cuelga en la pared, y porque la encubre se llamó tapar el cubrir alguna cosa o cerrarla» (Covarrubias).

553 *podía*: transformación del hiato *í-a* en diptongo, que no marcamos ortográficamente por las razones ya reseñadas en la nota al v. 259.

554 *fortuna*: Vulgarmente lo que sucede a caso, sin poder ser prevenido; y así decimos buena fortuna y mala fortuna» (Covarrubias).

561 Gregorio se marcha por la vergüenza de su recién descubierto origen de expósito pecaminosamente engendrado, no por obligación real. Como veremos unos versos más abajo, Roselis siente mucho su partida.

566 *guisa*: «Vale manera, modo, calidad, estado [...]» (Covarrubias).

	y un caballo muy ligero, porque quiero ir a buscar donde haya alguna pelea que contra tiranos sea, y en ella pienso pagar mi pecado y culpa fea.	570
ROSELIS	Sabe Dios, hijo, el dolor que siento en ver tu partida, que te juro por mi vida que, si fuera Celicor, no sintiera más su ida.* Por tanto, te pido y ruego que no te quieras partir, que adelante podrás ir.	575 580
GREGORIO	Señor, muy mejor es luego, si no me quies ver morir.	
ROSELIS	Mira que eres niño tierno para el arte militar, y, si no sabes jugar las armas con buen gobierno, fácil te podrán matar.	585
GREGORIO	Dadme licencia, señor, conceded esto que os ruego.	590
ROSELIS	Pues tienes tanto fervor, yo te lo concedo luego. Guíete nuestro Señor.	
GREGORIO	Adiós, mi padre y señor; adiós, mi querido hermano.	595

584 *quies*: véase nota 111.

590 *Dadme licencia*: «Pedir licencia, es captar la voluntad del superior, sin la cual no se debe hacer cosa contra lo que estuviere instituido, en razón de ser uno a otro súbdito» (Covarrubias).

CELICOR Guíete Dios soberano.*
ROSELIS El supremo Hacedor
te gobierne de su mano.

*Vanse, y sale Lucistela y el Senescal y un pregonero**

LUCISTELA	¡Bendito seas, Señor, pues que quisiste llevarme la defensa de mi estado, dejando sin hermano aquesta triste, cargada de dolor, pena y cuidado! Di, padre Senescal, ¿acaso viste la destrucción que hace en mi reinado aquel impío, cruel, falso, tirano, maldito capitán y luterano?	600 605
SENESCAL	Hanme dicho, señora, que es tan fuerte la gran hueste que trae bajo su mano, que a cuantos topa, hiere y da la muerte.	610

Entra un correo

CORREO	Lucerno, el gran capitán saqueador de tu reinado, me envía con un recado, el cual aquí le verán en este pliego cerrado. Y, si en aquesto que digo algún hierro traigo yo,	615
--------	---	-----

599+ *sale*: véase la nota al v. 183+.

602 *aquesta*: «a aquesta», con la *a* embebida.

607 *luterano*: ya explicamos en el capítulo 11 que el enemigo de la dama es caracterizado en esta comedia como luterano, potenciando así el mensaje propagandístico de la obra.

609 *hueste*: «En lengua antigua castellana vale ejército puesto en campo contra el enemigo» (Covarrubias).

perdone lo que prosigo.
 SENESCAL Mensajero, sois amigo,
 no merecéis culpa, no. 620

Lee la carta el correo.

Carta

CORREO Yo, el capitán Lucerno,*
 señor de grandes tierras y partido,
 de quien tiembla el infierno.
 Si no haces lo que digo,
 será al punto tu reino destruido. 625
 Concede a lo que digo
 si no quies se consuma tu reinado,
 y cástate conmigo,
 será todo acabado,
 quedando el reino en paz y conservado. 630
 Aguardo la respuesta
 con la cual quedarás libre o cautiva,
 con cruda guerra o fiesta
 de trunfo muy altiva,
 adonde mucha gente muera o viva. 635
 Concluyo con aquesto
 que arriba tengo dicho y declarado,

617 *hierro*: «por pecado, delito o horror, error» (Covarrubias).

621-625 En esta lira, la rima B es asonante en *í-o*.

621-623 Estos tres primeros versos de la carta constituyen la presentación que Lucerno hace de sí mismo, a modo semejante a las cartas reales de la época que comenzaban por la fórmula «Yo, el Rey».

627 *quies*: véase nota 111.

634 *trunfo*: vulgarismo por *triunfo*.

646-647 Este corto pasaje en liras finaliza con 2 versos sueltos: el primero (646), y el segundo (647) octosílabo.

por no ser más molesto;
 será muy acertado
 que escapes tú y tu gente y tu reinado. 640
 Quien más que a sí te quiere
 por ser tan bella, linda y rutilante,
 aquel que por ti muere
 y desde aquí adelante
 será tu perfeto y fiel amante. 645
 No alargo más, ceso a tu mandado.
 El gran capitán Lucerno.*
 SENESCAL ¡Oh crudo perro, falso y cauteloso,
 de heréticas astucias gran maestro!
 ¿Pensabas derribar, de codicioso, 650
 el mandamiento santo de Dios nuestro?
 ¡Veníasnos a halagar como raposo,
 en la maldad astuto, cauto y diestro!*
 Mirad que ni conviene ni es honesto.

646 *mandado*: «*Mandar*: Algunas veces significa enviar *recaudo* [«vale mensaje porque ha de cobrar respuesta el que le lleva»] con tercero, y la embajada *mandado*» (Covarrubias). En este sentido, entendemos que Lucerno aguarda una respuesta a su carta. En efecto, veremos cómo el Senescal envía un mensaje a través del correo.

646-647 Versos sueltos.

651 Desde que el *Decretum* de Graciano fue publicado en el siglo XII, todos los matrimonios contraídos entre católicos y no cristianos se consideraban inválidos si no mediaba una dispensa obtenida de la autoridad eclesiástica para esa unión. No eran sujeto de tal impedimento los matrimonios entre católicos y herejes, que se consideraban válidos, aunque ilícitos, si no se obtenía previa dispensa de *mixtae religionis*. La llegada del protestantismo en el siglo XVI llevó el problema de los matrimonios mixtos a un nivel no alcanzado hasta entonces, y provocó una legislación todavía más estricta por la Iglesia católica. El objetivo perseguido por el Concilio de Trento, al promulgar su decreto sobre el sacramento del matrimonio, radicaba parcialmente en alejar a los católicos de tales matrimonios, en parte, para evitar la participación en las cosas sagradas de quienes se habían separado de la verdadera fe. Véase Jones, 2003.

652 *Veníásmos*: transformación del hiato *i-a* en diptongo, que no marcamos ortográficamente por las razones ya reseñadas en la nota al v. 259.

halagar como raposo: recuerda el ejemplo de la raposa y el cuervo (*Libro de buen amor*, ed. 1998, pp. 365-367), que explica cómo hacer caso de halagos puede causar grandes pérdidas.

LUCISTELA ¡Jesús, y siendo de herética nación puesto! 655
 Responde, Senescal, con gran presteza*
 que no intente tal cosa el enemigo.

Vase el correo

LUCISTELA Senescal, como quisieres
lo puedes eso ordenar,
hazlo luego pregonar
del mejor modo que vieres,
que me voy a reposar.

655 Verso hipermétrico, que podría solucionarse, tal vez, eliminando el primer término de la exclamación, de modo que ésta quedaría de la siguiente forma: *¡Y siendo de herética nación puesto!* Sin embargo, no podemos corroborar nuestra hipótesis, puesto que no poseemos ningún otro testimonio con el que cotejar nuestro manuscrito.

*Vase Lucistela y quedan Senescal y pregonero**

SENESCAL	Con trompetas y atabales	
	y con subidos pregones	680
	por las plazas y cantones,	
	villas, ciudades, rocales	
	y por todas las naciones,	
	publicad que quien quisiere*	
	defender este reinado	685
	y fe del Crucificado	
	se le dará, si venciere,	
	un tesoro señalado.	
	Y aquel que en la batalla	
	saliere por vencedor	690
	contra Lucerno traidor	
	y quisiere acontinuala,	
	le harán muy gran señor.	
	Y aquel que le cortare	

679 *trompeta*: «Instrumento conocido bélico, de metal, y porque es vocablo se dijo así del verbo francés *tromper*, que vale voltear alguna cosa» (Covarrubias).

atabal: «Por otro nombre dicho atambor o caja, por ser una caja redonda, cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de becerros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los cuales el campo se mueve, o marchando o peleando [...]. Con los atabales andan juntas las trompetas, como con los atambores los pífaros» (Covarrubias).

680 *subidos*: «se toma por lo último, más fino, y acendrado en su especie» (*Autoridades*).

681 *cantones*: «Son ciertas ciudades libres de Alemania, que no reconocen señor; dicen ser veintidós repúblicas» (Covarrubias).

682 *rocales*: no hallamos registrado este término en Covarrubias, *Autoridades* ni en el DRAE. Dado que el Senescal está haciendo una larga enumeración de los lugares por donde ha de darse el pregón, ha de tratarse de otro lugar, probablemente relativo a las rocas.

692 *acontinuala*: «proseguir, continuar», con una *a* protética que fue relegada al uso vulgar pero que encontramos atestiguada, por ejemplo, en Keniston (§ 37.32). Observamos su uso en Santa Teresa, en época poco anterior a la de la comedia: «y cuando comienza a aprovecharse de los remedios que dejó en su Ilesia, así de acontinuar las confesiones [...]» (Teresa de Jesús, *Las Moradas*, ed. 1943, p. 71).

la cabeza aquel tirano 695
y a mí me la presentare
en mi reino comarcano,
darle he lo que señalare.
No tengáis descuido en esto,
daréis luego esos pregones 700
por las plazas y cantones.

Vase y queda el pregonero

PREGONERO Señor, yo lo haré muy presto,
conforme a las provisiones.

Pregón

Sepan todas las naciones
de cualquier parte o reinado 705
que oyeren los pregones,
de alto o bajo estado,
cómo aquí se promete gran ditado
a cualquier caballero
que a defender la fe de Cristo fuere 710
a guisa de guerrero.
Le darán, si bien lo hiciere,

695 *le cortare la cabeza aquel tirano*: omisión de la preposición *a* ante acusativo. Véase la nota 13.

703 *provisiones*: «Los autos acordados y determinaciones que salen de los consejos reales o chancillerías» (Covarrubias).

704-718 El cambio métrico, en este caso, es muy habitual en el Siglo de Oro, ya que los pregones normalmente son cantados o enfáticos. Se realiza un cambio a liras; sin embargo, esta primera estrofa parece una composición intermedia entre quintilla y lira, con el siguiente esquema métrico: 8a, 8b, 7a, 7b, 11B. Todo ello es fruto de vacilaciones en la aplicación de la polimetría, producto probablemente de la impericia del dramaturgo.

708 *ditado*: véase nota 402.

711 *a guisa de guerrero*: véase nota 566.

de dos ciudades, una, cual quisiere.
Y aquel que le cortare
la cabeza al traidor, falso y tirano, 715
cuando la presentare
trayéndola en la mano,
harán con él un trunfo soberano.

*Vase y sale Lucistela y Senescal**

SENESCAL Señora mía, diose ya el pregón
conforme se mandó por tu mandado, 720
y nunca se ha ofrecido tal varón
que sea en pelear tan esforzado
que pueda resistir al batallón
del capitán Lucerno, tan dañado;
mas, antes, a tu hueste la retira 725
de tal modo, que todo el reino admira.

LUCISTELA Inmenso Redentor, Dios soberano,*
por tu muerte y pasión, Señor, te pido
defiendas este reino del tirano
no mirando el pecado cometido; 730

712 Este verso es octosílabo en lugar de heptasílabo. La hipermetría es debida, probablemente, a las vacilaciones a las que hacíamos mención en la nota anterior.

718 *trunfo* («triunfo»): «era la honra mayor que el pueblo romano daba a su capitán, cuando había vencido los enemigos» (Covarrubias).

718+ *sale*: véase la nota al v. 183+.

722 *esforzado*: valiente. Véase nota 266.

724 *dañado*: aunque se lee *dañado* en el manuscrito y la rima avala la presencia de este vocablo, no resulta lógica la aplicación de este adjetivo al batallón del capitán Lucerno, que parece invencible. Sería mucho más plausible la aparición de su variante léxica *dañoso* («lo que no es saludable y hace mal a la salud y a otra cualquier cosa», según Covarrubias), opción a la que se opone el respeto a la rima.

725 *hueste*: «En lengua antigua castellana vale ejército puesto en campo contra el enemigo» (Covarrubias).

mas con tu poderosa y santa mano
 le da un golpe, que sea consumido¹
 por mano de un varón tan diestro y fuerte*
 que cause a este tirano cruda muerte.

Entra un paje

PAJE	¡Señor, señor!	
SENESCAL	¿Qué has habido?	735
PAJE	Que a tu palacio ha venido un varón tan esforzado que, si le haces partido, defenderá tu reinado.	
SENESCAL	¿Y cómo lo sabes, paje?	740
PAJE	¿Cómo? Le he visto justar contra el muro y almenaje, que casi le hace temblar.	
SENESCAL	Pues anda muy prestamente, di que le llama la infanta.	745
PAJE	Harélo muy diligente.	
SENESCAL	¡Oh, Dios le dé gracia tanta que retire aquesta gente!	

732 *que*: valor final, «para que».

732 *consumido*: «extinguido», «destruido».

738 *partido*: frente al sentido ya comentado de «territorio» (véase nota al v. 275), Covarrubias aporta otro significado: «concierto y avenencia», que es el que el término posee en este caso.

741 *justar*: ejercitar las justas, que son detalladamente definidas por Covarrubias: «ejercicio de la caballería de los hombres de armas, que propiamente se llaman *cataphractus*, por ir todos armados de punta en blanco [...]. Hay dos géneros de justas: una que llaman real, y ésta es muy costosa y embarazosa; otra justa ordinaria. Pónese una tela tan larga como una carrera de caballo, y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los caballeros al medio della, partiendo ambos a un tiempo al son de trompeta».

742 *almenaje*: «son las almenas lo más alto de los muros, a modo de torrecillas, dejando entre una y otra igual espacio para poder señorear el campo y defenderse de las baterías, tirando desde ellas a los enemigos» (Covarrubias).

Sale Gregorio armado y dice:

- GREGORIO Beso tus manos y pies,
alta reina poderosa. 750
Sabrás mi venida es
a servirte con mi arnés,
espada y lanza furiosa.
- LUCISTELA Caballero, bien llegado*
seáis, yo os lo agradezco, 755
y si, como se ha sonado,
defendéis este reinado,
muy gran tesoro os ofrezco.
- GREGORIO Por cierto, lo que en mí fuere
lo haré con gran presteza, 760
con tanta libereza
que, si a Lucerno le asiere,*
pienso cortar la cabeza.
- SENECAL Ve, paje, sin detener,
y di que le den recado 765
para el reino defender,
y que sea regalado
conforme su merecer.
- GREGORIO Con tu licencia me voy,
-

752 *arnés*: «armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese» (*Autoridades*).

756 *se ha sonado*: «Sonarse una cosa, vale divulgarse. Cosa sonada, la que se ha divulgado con mucho ruido y admiración» (Covarrubias).

759 *por cierto*: ciertamente, a la verdad (DRAE).

761 *libereza*: no se encuentra este término en Covarrubias ni en *Autoridades*, ni tampoco en el banco de datos CORDE de la Real Academia. Parece una creación sobre “liberal” (definido en Covarrubias como «el que graciosamente, sin tener respeto a recompensa alguna, hace bien y merced a los menesterosos, guardando el modo debido para no dar en el extremo de pródigo») con el sufijo *-eza*.

767 *regalado*: «el que se trata con curiosidad y con gusto, especialmente en su comida» (Covarrubias).

- muy poderosa princesa, 770
y mi palabra te doy
de traer ante ti hoy
del tirano la cabeza.
- LUCISTELA Dios os gué, caballero,
Santiago sea con vos, 775
pues fue divino lucero
y el más supremo guerrero
por la Fe de nuestro Dios.
- Vase Gregorio*
- LUCISTELA Plegue a Dios eterno y poderoso
guiarte de su mano, caballero, 780
para que seas allá tan venturoso
que venzas a Lucerno, el gran guerrero.
- SENESCAL Alégrate, señora, y ten reposo,
que en su talle parece tan ligero
que no tan solamente ha de matalle, 785
mas muchas de sus tierras saquealle.*
- LUCISTELA ¡Ay, senescal mío, que es tan fuerte
la potestad de aquel crüel tirano*
que no hay muro ni almena adonde acierte*
a combatir que no lo deje llano! 790
A mi gente destruye y da la muerte,
y tiene a esta ciudad, ya tan cercano,

-
- 775 *Santiago*: San Santiago apóstol, patrón de España, quien, según la leyenda, estuvo en España predicando después de Pentecostés, el cual desde el principio de la Reconquista fue conocido como “Santiago Matamoros”, representado con una espada en la mano y laureado como capitán de las tropas cristianas.
- 784 *talle*: «La disposición, o proporción del cuerpo humano» (*Autoridades*).
- 788 *potestad*: Dominio, poder, jurisdicción o facultad que se tiene sobre algo (DRAE).
- 789 *almena*: véase nota al v. 742.

que, si este caballero no le empece,
todo mi reino junto aquí fenece.

Entra un criado

CRIADO	¡Alégrate, princesa esclarecida!	795
	¡Ten gozo y ten placer con gloria ufana!	
	Que el capitán Lucerno de vencida	
	huye ya, con su hueste luterana,	
	y te traen la cabeza con crecida	
	venganza y con ayuda soberana.	800
LUCISTELA	¿Y quién se la quitó, si bien mirastes?	
CRIADO	El fuerte caballero que enviastes.	

Entra Gregorio armado, con la cabeza de Lucerno en la mano

GREGORIO	Beso tus manos, princesa.	
LUCISTELA	Mi señor, seáis bien llegado.	
GREGORIO	Ya queda todo el reinado	805
	libre, y veis aquí la impresa	
	del que perseguía el estado.	
	Ésta es la fiera cabeza	

-
- 793 *empece*: Empecer: «dañar, perjudicar, hacer mal» (Covarrubias).
- 796 *ufana*: «Vocablo antiguo castellano; el que tiene presunción y satisfacción de sí mismo, contento y alegre» (Covarrubias).
- 799 *crecida*: aumentada.
- 800 *ayuda soberana*: se refiere a la ayuda divina.
- 802+ Esta aparición de Gregorio debió crear, sin duda, expectación en el público, sin ser, sin embargo, necesaria más utilería que una cabeza cortada, material que probablemente las compañías teatrales de la época tendrían en sus inventarios, por la frecuencia de representaciones de la muerte de San Juan Bautista en el teatro áureo.
- 806 *impresa*: “empresa”, «cierto symbolo o figura enigmática, con un mote breve y conciso, enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere o pretende: como se reconoce en la celebrada del Emperador Constantino de la Cruz con la Letra *In hoc signo vincam*. Lat. *Symbolum. Emblema*» (Autoridades).

	del crüel perseguidor,	
	por tanto luego tu alteza	810
	me dé el premio con presteza,	
	pues vencí a este traidor.	
LUCISTELA	A tan alto merecer,	
	¿qué premio podré yo dar	
	que pueda satisfacer?	815
	Yo no lo puedo alcanzar,	
	vos lo podéis escoger.	
	Escoged una ciudad,	
	la mejor de mi reinado	
	o algún castillo afamado.	820
GREGORIO	Yo beso a tu Majestad	
	las manos por tal ditado.	
	Sacra princesa, no quieras	
	darme tanto, no lo quiero.	
	Mas, porque en todas maneras	825
	paso a tierras extranjeras,	
	manda darme algún dinero.	
LUCISTELA	Suplícoos que soseguéis,	
	porque podáis descansar;	
	mandareos regalar	830
	y mañana os partiréis,	
	que os quiero yo contentar.	
	Ve, paje, presto a palacio,	
	y désele un aposento	
	con rica cama de viento,	835

816 *alcanzar*: en este contexto se entiende como “entender”, así: «no se os alcanza: no tenéis capacidad para entenderlo» (Covarrubias).

822 *ditado*: “honor”. Véase nota 402.

830 *regalar*: véase nota 767.

do en ella de su cansancio
descanse y tome contento.

Vase Gregorio y quedan el Senescal y Lucistela

835 *cama de viento*: hamaca. Véase, por ejemplo, en *El Peregrino*, de José de Valdivielso: «HONOR: Tengo vna cama de viento... / VERDAD: Sí, de viento y de cordeles, / que con sus bueltas crueles / es potro de dar tormento» (Valdivielso, ed. 1975, p. 401).

	mirando que, si aquesto no cumpliera, yo no os lo aconsejara, mas no siento otro modo mejor, suerte o manera. Con esto cumplo yo aquel juramento que en gobernar el reino yo os hiciera; conjúrote lo hagas, con disculpa que, si el reino se pierde, sea tu culpa.*	860
LUCISTELA	Confusa estoy, y admirada. No sé qué me responder, mas, teniéndome agravada la conciencia, y encargada, habrélo de conceder. Mira tú lo que es mejor al reino, y eso harás.	865 870
SENESCAL	¡Paje!	
PAJE	Señor.	
SENESCAL	Irás al conquistador* y al punto le llamarás. Dirásle que la princesa le pide se llegue aquí,	875

-
- 857 *si aquesto no cumpliera*: «No cumple se haga esto, vale no conviene» (Covarrubias).
- 862 *conjúrote lo hagas*: “conjurar”: «Vale también pedir, rogar encarecidamente, y en cierto modo mandar que se haga o declare alguna cosa que es de importancia» (*Autoridades*).
- 866 *agravada*: gravar: «vale cargar y culpar a alguno» (Covarrubias).
- 871 Verso hipométrico, probablemente por descuido del copista, que ha debido olvidar una palabra. Las sílabas ausentes no deben estar al final, puesto que la rima sí se conserva. Las posibilidades son muy numerosas. Valgan dos ejemplos: «-Atiende, paje. / -Señor», o bien «-¡Paje! / -Mándame, señor». Nos inclinamos más hacia la posibilidad de que la palabra ausente se encuentre a mitad del verso, pues la adscripción *PAJE* quizá hiciera al copista pensar que tenía el verso completo. Dada la imposibilidad de llegar a ninguna conclusión definitiva, mantenemos el verso tal y como lo encontramos en el ms.
- 874-78 Rima anómala princesa-hora. En este caso, podría tratarse de un descuido del copista, que escribió princesa en lugar de señora, término con el que se respetaría la rima. Como es una hipótesis arriesgada, respetamos en el texto la lectura que nos ofrece el ms.

y yo se lo ruego ansí.
PAJE Yo parto luego a la hora.
Mas, ¡helo do viene allí!

Sale Gregorio

GREGORIO Vuestra alteza me mande, porque quiero
ordenar en un punto mi partida. 880

SENESCAL Suplico os soseguéis, buen caballero,
que Dios os hizo hacer esta venida,
con más facilidad seréis primero
rey de aquesta provincia que la ida,
porque, por galardón de vuestra impresa, 885
os quiere por marido la princesa.

GREGORIO Señor, no queráis tentar
de paciencia a un forastero.
Digo que aqueso es burlar.

SENESCAL Procuraos sosegar, 890
esforzado caballero.

La princesa os ha pedido,
diciendo que su reinado
estará muy sosegado.
Si queréis ser su marido, 895
daldo por efetuado,

y, si vos queréis a mí
darme la mano o el sí,
aunque la tierra se abra
no faltará mi palabra. 900

877 *luego a la hora*: “inmediatamente, en este momento”.

885 *impresa*: “empresa”.

898 *darme la mano*: «Darse las manos es señal de amistad, y, entre los desposados, ceremonia esencial» (Covarrubias).

	Mirá si queréis así. Todo el reino lo ha querido, la princesa os ha pedido por marido, y por mujer se os dará sin detener, siendo vos de ella pedido.	905
GREGORIO	Por cierto, yo de mi parte, aunque no merecedor, os doy el sí, mi señor.	
SENEscal	Las manos para besarte me dá, sacro emperador.	910
LUCISTELA	Dame las manos, que quiero besártelas, mi alegría.	
GREGORIO	Dámelas tú a mí primero, lucero claro del día.	915
SENEscal	Levántese hoy gran trunfo y alegría, ordénese gran fiesta y gran trofeo, resuene dulce canto y armonía,* celebérense las bodas con torneo,* publiquen con trompetas este día,* pues se ha cumplido ya nuestro deseo. Y vamos do se haga el casamiento con danzas, bailes, juegos y contento.	920

907 *Por cierto:* véase la nota al v. 759.

910-ss *las manos para besarte me dá:* véase nota al v. 898. Primero se dan las manos el Senescal y Gregorio, en señal de amistad; a continuación, se dan las manos los futuros esposos, en desposorio simbólico. Cuando vuelvan a aparecer en escena estarán casados.

919 Era frecuente festejar las bodas con un torneo, que duraba varios días, en especial en el caso de las bodas reales y nobiliarias.

920 *publiquen:* “hagan público”.

JORNADA TERCERA

Sale Gregorio y Lucistela, cada uno por su parte, no se viendo

- GREGORIO ¡Oh mundo caduco y fiero,*
de penas y aflicciones rodeado! 925
Dime, ¿por qué subiste
en tan supremo estado
al que en tan gran pecado fue engendrado?*
- Dime, ¿mejor no fuera
meterme en un desierto y, ayunando, 930
en gracia a Dios sirviera,
y no así, reinando,
en juegos y torneos festejando?
- LUCISTELA ¡Oh, Redentor divino,
do castidad consiste toda entera! 935

923+ *sale*: véase la nota al v. 183+.

924 Verso hipermétrico, bastando suprimir la interjección *Oh* para conseguir su ortometría, pero respetamos la lección del manuscrito.

924-928 Riman anómalamente *fiero* (v. 924) y *subiste* (v. 926). Podríamos proponer *triste* en lugar de *fiero*, apoyados por la rima y por el sentido de la frase. Sin embargo, al no poder cotejar esta hipótesis con otro testimonio, respetamos la lectura original en el ms.

924-33 Hermoso monólogo fundamentado en el tópico del *contemptus mundi*. Sobre el tema del pecado y la necesidad o no de penitencia por Gregorio se ha discutido mucho en la diversa bibliografía crítica, como explicamos en el apartado 7.3.7 de la presente tesis. Geschière concluía que el pecado de Gregorio fue la soberbia, al no dejarse aconsejar por el abad, que la pidió que se quedase en la abadía, consagrado a la vida monástica, para expiar el pecado de sus padres. En *Lucistela*, al desaparecer la figura del abad, ha desaparecido la escena en que ambos discuten, oponiendo la vida monástica a la caballeresca; sin embargo, en la comedia Gregorio tiene cierta tendencia natural a la santidad, de modo que, antes de descubrir el incesto cometido con su madre, ya le atormenta la culpa, e intuye que debe hacer penitencia por el pecado de sus padres.

¡Cuán grande desatino
 el día cometiera
 que quebranté aquel voto que hiciera!
 Juré siempre guardar
 la castidad, estado tan subido, 940
 y ahora, sin mirar,
 cumplí lo prometido
 poniendo la promesa en tanto olvido.
 GREGORIO ¿Cómo tendrá alegría
 el que había de vivir en aflicción, 945
 gimiendo noche y día,
 en continua oración
 con ojos, alma, boca y corazón?
 LUCISTELA Pues eres Dios supremo
 y a Pedro y Madalena has perdonado, 950
 ¡socorre en este extremo,
 inmenso Dios sagrado,
 borrando de tu libro mi pecado!
 GREGORIO ¡Oh, tablas, que aclarastes

935 *consiste*: “consistir”, «estar, fundarse en tal o tal cosa» o «estar o existir como inclusa y encerrada alguna cosa» (*Autoridades*).

938 *voto*: «Ofrenda dedicada a Dios o a un santo por un beneficio recibido» (DRAE).

940 *subido*: elevado.

945 *había*: transformación del hiato *í-a* en diptongo, que no marcamos ortográficamente por las razones ya reseñadas en la nota al v. 259.

950 Pedro negó a Jesucristo tres veces (Mc 14, 66-72); Magdalena era una conocida prostituta. Ambos pecaron y, sin embargo, obtuvieron el perdón divino.

953 Forma parte de la cultura popular la creencia de que Dios lleva un libro en el que registra los pecados de cada hombre, que se van borrando con la penitencia.

954, 956 *aclarastes, dejastes*: la segunda persona del plural del indefinido desarrollaría una *i* antietimológica por paralelismo con otros tiempos verbales. Esta forma se aceptaría por primera vez en una Gramática en 1555, aunque en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1613) solo aparece una vez. No se generalizaría hasta bien avanzado el siglo XVII (véase Menéndez Pidal, 1987, p. 280).

	el horrendo pecado en que engendrado*	955
	fuera! ¿Por qué no dejastes	
	que fuese declarado	
	de cuáles padres fui al mar echado?	
LUCISTELA	¡No mires, Señor mío,	
	pues eres Dios inmenso y soberano,	960
	el grande desvarío	
	que cometió mi hermano,	
	mas tenme de tu fuerte y santa mano!*	
GREGORIO	¡Ay!	
LUCISTELA	¡Jesús!, ¿quién suspiró*	
	con suspiro tan ardiente?	965
GREGORIO	Sabrás, señora, soy yo,	
	que en el alma me tocó	
	un congojoso accidente.	
LUCISTELA	¿Qué es la causa, mi señor,	
	que andáis triste cada hora?	970
	Decídmelo, por mi amor,	
	¿aquéjaos algún dolor?	
GREGORIO	No, por cierto, mi señora,	
	pero como me acordé	
	de allá de a do me crié,	975
	mi tierra y mi natural,	
	aquel suspiro arrojé.*	
LUCISTELA	¡Jesús, no me digáis tal!	
	No son aquesos suspiros	

956 Verso hipermétrico.

968 *accidente*: «Este término es muy usado de los dialécticos, y tórnase por toda calidad que se quita y se pone en el sujeto sin corrupción suya. Decimos comúnmente el accidente de la calentura y otra cualquiera indisposición que de repente sobreviene al hombre» (Covarrubias). En este caso, el “congojoso accidente” es la enorme pena que de repente sobreviene al alma de Gregorio.

969 *qué*: “cuál”.

	de tan liviana ocasión.	980
	Suplícoos, mi corazón,	
	queráis a mí descubriros:	
	¿qué os causó aquesa pasión?	
GREGORIO	¿Para qué queréis saber	
	la causa de mi penar?	985
	No la queráis entender,	
	pues allá, en el menester,	
	no me podréis ayudar;	
	no porque no sé y entiendo	
	que pornéis por mí la vida,	990
	pero es cosa conocida	
	que el mal que me está hiriendo*	
	es sin medio y sin medida.	
LUCISTELA	En jamás os recelastes	
	conmigo ningún secreto,	995
	y ahora de mí os aguardastes.	
	No sé por qué os escusastes	
	de mí, siendo tan discreto.	
	Por el excesivo amor	
	que os tengo y os he tenido,	1000
	que no tengáis escondido	

987 *menester*: «La falta o necesidad de alguna cosa» (*Autoridades*).

989 *sé y entiendo*: el presente de indicativo se utiliza aquí en lugar del subjuntivo *sepa y entienda*.

990 *pornéis*: “pondréis”. En esta época era habitual encontrar en ciertas formas de futuro «la metátesis recíproca de la consonante final de la raíz del infinitivo y /r/» (Moreno Bernal, 2004, p. 143).

994 *recelastes*: recelar, según Covarrubias, vale por recatar, que es «estar sobre aviso y cuidado, no se fiando de todos». Rezelar: «temer, desconfiar o sospechar» (*Autoridades*).

996 *aguardastes*: arcaísmo, por *guardastes*, «guardarse vale recatarse de los que le puede acarrear a un hombre daño; como guardarse de su enemigo, guardarse del sol, del frío, etc» (Covarrubias).

997 *escusastes*: «significa asimismo reusar, huir de la ocasión de que pueda resultar algún daño o perjuicio» (*Autoridades*). En este verso, se aplica a la persona de Lucistela, dándose a entender, pues, que Gregorio la está evitando.

aquese grave dolor
que así os tiene consumido.
Mirá que, siendo aclarado
el dolor, cuando más liga 1005
a quien es comunicado:
contino queda obligado
sacarle de su fatiga.

GREGORIO Ha sido de tanto peso
tu razón, y tan bastante... 1010
Te contaré un inestante*
aqueste extraño suceso:
oye el caso, y no te espante.

Sabrás, señora mía, que, jugando
el juego de pelota acaso un día 1015
con un hermano mío, ejecutando
con gozo, con placer, con alegría,
mi hermano en casa amohinando,
con grande furia y saña me decía*
que no era mi hermano, ni aun quisiera,* 1020
ni sabe de qué padres me naciera.*

Oyendo aquesto, al punto me partí,
confuso, sin sentido y admirado,
y a mi padre la cuenta dello di,
sin haber en un punto discrepado, 1025

el cual me respondió diciendo así:*

«Sabrás que en el mar, hijo, fuiste hallado,*

en un vaso de vidrio con mucho oro,

do había seda, brocado y gran tesoro».

Y más me dijo: «Hijo, has de saber

1030

que en casa desde niño te he criado,

do te hice las ciencias aprender

con gran solicitud y gran cuidado».

Y para que pudiese yo entender

mejor aqueste caso señalado,

1035

me dijo que venían encerradas

estas tablas, con letras dibujadas.

LUCISTELA ¡Socorred, que me muero, Virgen pura!

Desmáysese Lucistela

GREGORIO ¡Válgate Dios, señora! ¿Qué has habido?

¿Qué es esto, Dios eterno del Altura,

1040

que así la derribó y perdió el sentido?

LUCISTELA ¡Ay! ¡Diérasme, Señor, la sepultura,

que lo hubiera yo a mejor partido,

antes que, sin salir de un gran pecado,

en otro muy mayor haber entrado!

1045

1028 *en un vaso de vidrio con mucho oro*: debe tratarse de un hipérbaton: “con mucho oro en un vaso de vidrio”. En 422+ se define el recipiente donde va metido el niño Gregorio como *arca*, que es «la caja grande con cerradura» (Covarrubias) y también tiene el significado de «embarcación», por paralelismo con el Arca de Noé. En todo caso, parece intrínseco el hecho de que el niño Gregorio viajó dentro de un pequeño habitáculo de madera (en algunas versiones de la leyenda se hace referencia a un tonel). *Vaso* es «cualquier instrumento idóneo para recibir dentro de sí alguna cosa» (Covarrubias), por lo que tendría sentido el empleo de este término en este contexto, y de hecho se ha empleado con anterioridad en el mismo contexto en el v. 552, pero desde luego no sería viable que el material fuese vidrio, frágil, sin duda, y que además carece de la capacidad de flotación de la madera. Por lo tanto, optamos por la interpretación propuesta al principio de esta nota, entendiendo que al niño lo acompañaba un recipiente de vidrio lleno de oro.

1029 *había*: transformación del hiato *í-a* en diptongo, que no marcamos ortográficamente por las razones ya reseñadas en la nota al v. 259.

- Llegad acá, señor, y abrazaréis
a aquella que en su vientre os encerró;
venid, mi hijo, acá consolaréis
a la angustiada madre que os parió.
- GREGORIO ¡Jesús, señora!, ¿y cómo lo sabéis? 1050
- LUCISTELA Selo como es verdad y así pasó,
que yo escribí las tablas, y en la mar
mandé a mi senescal os fuese a echar.
Yo soy tu madre, tía y tu mujer,
y la que sin ventura te ha parido,* 1055
y aquella triste soy que fue a caer
en aquel gran pecado cometido;
yo soy, ¡mi Dñs! la que sin saber
con hermano y con hijo ha cometido
carnal pecado, y soy la que pecó 1060
contra el mismo Señor que la crió.
- GREGORIO ¡Oh, caso miserable y espantoso
digno de ser por Dios muy castigado!

1054 *tu madre, tía y tu mujer*: este triple parentesco debió causar, sin duda, notable asombro en el público. Se trata de uno de los elementos que con mayor éxito se han mantenido a lo largo de la difusión literaria de la leyenda del papa Gregorio. Está ya presente en el poema en octosílabos («*ki de mun fil —lasse anguissuse— / sui mere, ante e espuse!*» B1, vv. 1513-1514, también presente en A1) y se incluye, con mayor o menor ingenio, en prácticamente todas las versiones que hemos encontrado, incluso las menos literarias.

1058 El verso, aparentemente hipométrico, se soluciona a través de la diéresis en *Dñs*, hipótesis que apoya el ritmo acentual de este endecasílabo que gracias a la citada diéresis estaría acentuado en 2ª, 6ª y 10ª sílabas (endecasílabo heroico).

mi Dios: el diálogo de Lucistela con su hijo, explicándole su triste historia, se transforma lentamente en una oración de arrepentimiento. El interlocutor directo es Gregorio, pero las palabras de culpa se dirigen, a través de Gregorio, a Dios, expresando su total contrición ante el pecado cometido.

1063 Pierre Abélard (S. XI) defendía la prevalencia de la intención del sujeto sobre el pecado cometido. Siguiendo su filosofía, por tanto, no existiría pecado, al menos en el segundo incesto, que se cometió en la total ignorancia de ambos personajes. Sin embargo, como explicamos en el apartado 7.3.7 de la presente tesis, Gregorio parece considerar que su pecado es terriblemente grave, puesto que se autoimpone una penitencia tan desproporcionada.

	Di, ¿qué has hecho, demonio cauteloso, dragón, oso, león bravo, dañado?	1065
	Mas, pues la ofensa es hecha al poderoso Dios de la tierra, mar, cielo estrellado, dejando mundo y carne, traidor cierto, haré áspera vida en un desierto.	
	Quedáos, mi madre, adiós, que quiero ir* do pague a Dios la culpa el que es culpado.	1070
LUCISTELA	Dejadme, hijo mío, con vos partir do satisfaga a Dios de mi pecado.	
GREGORIO	Quedáos, adiós, mi madre, por regir la gente y señorío del reinado, que yo iré a do pague por los dos la ofensa cometida contra Dios.	1075
LUCISTELA	Pues no queréis llevarme, hijo mío, el soberano Dios vaya en tu guía.	
GREGORIO	También quede con vos, que en Él confío: nos ha de dar la gloria, madre mía.	1080
LUCISTELA	Dios te conserve y te dé fuerza y brío, que venzas al demonio en este día; y te dé aquel estado soberano que tiene para el que es firme cristiano.	1085
GREGORIO	La mano me dad, madre.	
LUCISTELA	El soberano Dios te bendiga y te tenga de su mano.	

1065 *dañado*: en el sentido de *dañoso*, «lo que no es saludable y hace mal a la salud y a otra cualquier cosa» (Covarrubias), adjetivo que en este caso se encuentra sustantivado.

1074 *por*: “para”. El empleo de *por* con este valor aparece registrado en Keniston, ¶ 29.464.

1086-1088 Versos sueltos.

Vanse y sale un pescador

PESCADOR Caña, chistera y carreto,
comencemos a pescar 1090
para la vida pasar,
que en tanta hambre y aprieto
no hay comer sin trabajar.
¡La pica, qué sosegado
está el mar, por vida mía! 1095
No como ayer, tan airado
que no pesqué, de alterado,
seis peces en todo el día.

Entran dos romanos

ROMANO 1º Por cierto que es grande espanto
que en tantas tierras, islas y alto mar 1100
no se halle el hombre santo
que andamos a buscar,
ni dél ninguno cuenta sepa dar.
ROMANO 2º Si aquella voz del cielo,

1089 *chistera*: «El cestillo que llevan los pescadores, donde echan los peces que cogen, el cual es angosto de boca y ancho por abajo» (*Autoridades*).

carreto: carrete, «el anillo o instrumento que llevan los pescadores lleno de hilo delgado y fuerte, cuyo extremo está asido al anzuelo, y por si pica pez grande se deja correr hasta que se rinda y se pueda sacar sin romper el sedal» (*Autoridades*).

1094 *pica*: «Lanza larga de hierro pequeño y agudo, de que usan los soldados que llaman piqueros» (Covarrubias). Este sentido, el único que hemos podido documentar, carece de sentido en este contexto. Ignoramos si puede hacer referencia a algún instrumento de pesca, por ejemplo el anzuelo, puesto que no aparece registrada esta acepción en Covarrubias ni en *Autoridades*. Tampoco hemos encontrado referencia a una posible expresión de sorpresa *la pica*.

1099 *Por cierto que es grande espanto*: verso hipermétrico.

1104-1108 El esquema métrico de esta lira (7a 8b 8a 7b 11B) muestra una vacilación (fruto probablemente de la impericia) del poeta en el proceso de composición.

	allá en Roma, declarara	1105
	hacia qué parte del suelo*	
	el santo hombre se hallara,	
	con muy mayor presteza se buscara.	
ROMANO 1º	La voz no nos declaró*	
	más que un hombre Gregorio sea buscado,	1110
	justo, pues mereció	
	que fuese colocado	
	en la silla del gran Pontificado.	
ROMANO 2º	Allí nos alleguemos,	
	aquel hombre que pesca orilla el mar, *	1115
	y por él preguntemos:	
	si le ha visto pasar	
	acaso nos podrá dél cuenta dar.	
ROMANO 1º	Dios te salve, pescador,	
	y te dé gracia cumplida.	1120
	Dime, ¿en este derredor	
	hay ermitaño o pastor,	
	o hombre de santa vida?	
PESCADOR	Es lugar tan apartado	
	que jamás topé ninguno,	1125
	porque hay tanto despoblado	
	que ningún hombre criado	
	he visto; sí, sólo uno,	
	y éste, habrá diez y seis años	
	que en este desierto entró	1130
	vestido de pobres paños, *	
	y el buen hombre me contó	
	que era de reinos estraños.	

1114 *alleguemos*: “acerquemos”.

1115 *aquel*: “a aquel”, con la *a* embebida.

	Pero habranle consumido las fieras de estas montañas, el triste habrá perecido de hambre o le habrán comido muchas fieras alimañas.	1135
ROMANO 1º	Y entonces, cuando pasó, dinos, ¿acaso supiste cómo ese hombre se llamó?	1140
PESCADOR	Gregorio tiene por nombre, y el aspeto aflicto y triste,* y, al punto que aquí llegó, antes que entrase al desierto, unas prisiones se echó a los pies, y aun arrojó la llave en el mar, por cierto;	1145

- 1133 Se elimina en *Lucistela* toda la trama secundaria del maltrato sufrido por Gregorio por parte del pescador, quien desconfía de él por la fina piel de sus pies y manos.
- 1130 *desierto*: «El lugar solitario, que no le habita nadie ni le cultiva. Allí se retiran los antos [*sic*] padres hermitaños y monjes, y en la primitiva Iglesia estaba poblado de santos» (Covarrubias). Por lo tanto, el término *desierto* no descarta, como podría parecer, que la penitencia de Gregorio tenga lugar en una isla, como posteriormente comprobaremos. Sin embargo, en *El marido de su madre*, de Matos Fragoso la penitencia sí tiene lugar en un desierto. En nuestra opinión, el cambio de la isla por el desierto en *El marido* podría justificarse por la relativa dificultad escénica de representar la llegada de un elevado número de personajes a una isla de forma gradual.
- 1142 *nombre*: rima anómala con *pasó* y *llamó*.
- 1143 *aflicto*: *afligido* y *aflicto* se usaban indistintamente (véase Covarrubias, «Afligir»).
- 1146 *prisiones*: «los grillos y cadenas que echan al que está preso» (Covarrubias).
- 1148 En la leyenda original, Gregorio era llevado por el pescador a una roca en medio del mar, donde se encadenaba, arrojando la llave a las aguas. En *Lucistela*, se mantiene el motivo de la llave arrojada al mar, pero este acontecimiento tiene lugar antes del tramo final del viaje: Gregorio se ha despojado de su reino, de sus ricas ropas y, paradójicamente, la autoimposición de las cadenas y el acto de arrojar la llave a las aguas son el último gesto simbólico que lo libera de las vanidades del mundo. En versiones anteriores de la leyenda, Gregorio pretende llevarse a la roca las tablillas donde está escrito su indigno origen, símbolo de su pecado, pero las olvida en casa del pescador (y serán reencontradas completamente lisas, como símbolo de que el pecado ha sido limpiado). En nuestra opinión, si desaparece este motivo tan importante (pues es uno de los milagros probatorios

	y en mi barca le metí, que me rogó le pasase a la isla y le dejase acabar su vida allí, donde nadie le estorbase. Pero de entonces a acá (diez y seis años habrá) nunca mis ojos le vieron, no sé si se lo comieron, ni menos si vivo está.	1150
ROMANO 1º	Dinos, ¿no nos mostrarás* dónde le dejaste haber? ³	1160
PESCADOR	Esa cosa es por demás,* porque ¿quién se ha de atrever? Que ningún hombre osará donde hay tanta bestia fiera ni entrar, de aquesta manera que al punto lo tragará.* Si queréis algún pescado para comer, pan o vino con que paséis el camino,	1165

de la santidad de Gregorio) es precisamente por el deseo del autor de representar la voluntad de Gregorio de despojarse de absolutamente todo antes de partir a su retiro definitivo.

1150-1151 *me rogó le pasase a la isla*: como ya comentábamos en la nota al v. 1130, la referencia a *desierto* no excluía necesariamente la localización en la isla. Nótese, sin embargo, que es la primera vez que el pescador hace referencia a la insularidad del retiro de Gregorio, aunque el empleo del artículo determinado parezca indicar que es un hecho conocido. Es posible que en esta escena se colgase como decorado al fondo del tablado un lienzo pintado en que se apreciase, tal vez, un paisaje desértico a orillas del mar con una isla cercana.

1154 *de entonces acá*: “de entonces a acá”, con la *a* embebida.

1160 *haber*: «existir o estar realmente una cosa en alguna parte» (*Autoridades*).

1161 *es por demás*: «es excusado» (*Covarrubias*).

	daros lo he de muy buen grado,	1170
	pero esotro es desatino.	
ROMANO 2º	Haznos merced, Pescador,	
	de darnos con qué pasemos,	
	porque al punto caminemos.	
	¡Si quisiese el Redentor	1175
	que aquesse santo hallemos!	
PESCADOR	Pláceme de muy buen grado*	
	de daros todo recado;	
	pero, guardaos solo un punto,	
	porque cierto que barrunto	1180
	que algún gran pez ha picado.	
	¡Ea, salí, que no os iréis!	
	¡A fe, a fe que os he sacado!	
	¡Válame Dios consagrado!	
	¿Qué trae en la boca este pez?	1185
	La llave es ésta, por cierto,	
	de la prisión que se echó	
	el santo cuando pasó	
	a hacer vida al desierto.	
ROMANO 1º	¡Oh, milagro señalado,*	1190
	digno de considerar!	
	Vámosle luego a buscar,	
	que si el santo hombre es hallado*	

1178 *recado*: «Vale también prevención, o provisión de todo lo necesario para algún fin. [...] Se toma también por la diaria provisión, que se trae de la plaza o tiendas, para comer» (*Autoridades*).

1179 *guardaos*: guardar es «aguardar al compañero, esperarle» (Covarrubias).

1180 *barrunto*: “barruntar”, «Imaginar alguna cosa tomando indicio de algún rastro o señal; dicese metafóricamente, aludiendo a lo que el montero discurre vista la barrera donde se ha revolcado el jabalí por cuyas señales conoce el tamaño de la res y por sus pisadas por qué parte ha ido» (Covarrubias).

1182 El pescador se dirige repentinamente al pez que está pescando.

gran premio nos han de dar.

ROMANO 2º Pues guíanos, comenzá.*

1195

*Dan vuelta al tablado, y sale Gregorio con una cadena al pie y una túnica,
y dice de rodillas:*

GREGORIO Levanta mi sentido, porque pueda
alabarte, Dios mío consagrado.

No es justo que esté la lengua queda
del alma, pues con sangre la has comprado;

si en tanta variedad el mundo rueda,*

1200

suplícoos no estropee en más pecado.

Pon oración, Señor, en mi memoria,

para que alcance allá la eterna gloria.

PESCADOR Andad, señores, que allí

le pasé el mar, navegando.

1205

¡Oh, eterno Dios! ¿Véisle allí?

1198 *queda*: quedo, «Lo mismo que quieto» (*Autoridades*).

1199 *pues con sangre la has comprado*: referencia a la pasión y muerte de Cristo, que dio su vida por la salvación del hombre caído tras el pecado original, posibilitándole la adquisición del estado de gracia.

1200 El mundo rueda, como la rueda de Fortuna, tópico de origen medieval que nació en la *Consolatione Philosophiae* de Boecio (Boecio, ed. 1999).

1201 *estropee*: «Estropear. Antonio Nebriense pone este vocablo en su diccionario; es bárbaro y significa lo mismo que tropezar» (Covarrubias).

1205 Efectivamente, como ya hemos comentado en notas anteriores, la penitencia tiene lugar en una isla. Sin embargo, como deducimos de la acotación anterior (v. 1995+), la llegada del pescador y los dos romanos a la isla se representa sólo a partir del movimiento («Dan vuelta al tablado») y no necesariamente a través de elementos escenográficos. Como explicaba Ignacio Arellano, «las didascalias implícitas conforman a menudo el decorado verbal que sería imposible montar en escena» (Arellano, 2008, p. 77). El espectador, en todo caso, entiende que los tres actores, que se encuentran caminando por el tablado, están dirigiéndose hacia la isla, o, al menos, que existe un cambio de localización, puesto que existía la convención de que, al moverse los personajes en escena, existía un cambio de espacio. Para profundizar en este tema, véase Díez Borque, 1975.

1206-1208 La presencia del défctico, aunque sería suficiente por sí misma, es indicio de un gesto de señalamiento que había de hacer el actor (y, probablemente, gesto de esforzarse por ver por parte

	¡Albricias! Llegaos a mí, y veréisle estar orando.	
ROMANO 1º	Gregorio, justo varón, gran tiempo te hemos buscado, porque Dios había mandado por voz y revelación rijas el Pontificado. Por el mundo andan perdidos mil hombres sin te topar, de cansancio consumidos, de hambre y sed afligidos por no poderte hallar.	1210 1215
ROMANO 2º	Levanta de la oración, cumple el precepto divino y toma al punto el camino, que en la gran revelación te mandó Dios, uno y trino. No tienes que rehusar en lo que Dios ha mandado, y, por te certificar, la llave de ese candado toma, que echaste en la mar.	1220 1225
GREGORIO	Aunque indigno y pecador, habré al fin de obedecer y vuestro mandado hacer; por tanto, eterno Señor, establece en mí tu ser.	1230

de los otros dos actores), que podría indicar, a su vez, la presencia de una pintura de una isla configurando el decorado (véase la nota a los vv. 1150-1151).

- 1230 En la leyenda, uno de los motivos recurrentes es la inicial reticencia de Gregorio a aceptar la mayor dignidad eclesiástica. En *Lucistela*, sin embargo, Gregorio admite la certeza de los hechos a la vista de la llave de sus cadenas.

Vamos, con la bendición,
hijos, del eterno Padre, 1235
y por su muerte y pasión
nos alcance del perdón
su santa y bendita madre.

Vanse y sale Lucistela y Senescal

SENESCAL Decid, señora, ¿qué habéis?
¿Por qué estáis tan congojada? 1240

LUCISTELA Senescal, vos lo sabéis
—sea de Dios consolada—.
Ya sabéis cómo pequé
con mi hermano carnalmente*
y preñada dél quedé, 1245
y que después me casé
con mi hijo, ciertamente.
Y dame pena, en verdad,
el pecado cometido,
por tanto, si sois servido, 1250
querría a su Santidad
me llevéis, y aquesto os pido.

SENESCAL En cosa tocante a Dios,*
antes tengo de ayudar
que no quererlo estorbar. 1255
Por tanto, vamos los dos,
que yo os quiero acompañar.

LUCISTELA ¿Cómo os parece que vamos
por que no seamos sentidos?

1238+ *sale*: véase la nota al v. 183+.

1250 *ser servido*: «vale por hispanismo querer o gustar de alguna cosa, conformándose con la súplica o pretensión que se hace» (*Autoridades*).

SENESCAL	Con esclavinas vestidos	1260
	será bueno que partamos.	
LUCISTELA	Procuremos de dejar	
	en el reino quién presida,	
	porque, si nuestra venida	
	se viniere a dilatar,	1265
	haya siempre quién resida.*	
	Y vamos diferenciados,	
	porque al punto caminemos	
	por sendas y por collados,	
	vamos siempre disfrazados	1270
	hasta que a Roma lleguemos.	

1259 *sentidos*: «Sentir: percibir con los sentidos las impresiones de los objetos» (*Autoridades*), es decir, “reconocidos”.

1260 *esclavina*: «Vestidura larga y tosca, que usan los que van en romería o peregrinación. Pudo tomarse del nombre esclavo, u porque fuese vestidura propia para ellos o por la obligación y esclavitud que uno contrajo por razón del voto u promesa de cumplir la tal peregrinación» (*Autoridades*).

1262-1266 Aunque ya hemos comentado algunos de los motivos habituales en la leyenda que han sido eliminados en la comedia, en este caso se resuelve en *Lucistela* un tema que habitualmente queda abierto en la leyenda del papa Gregorio: cuando Gregorio descubre que se ha casado con su madre y parte a hacer penitencia, convence a ésta, que quiere partir con él, de que debe hacerse cargo del reino y dedicarse a las obras de caridad, y él hará penitencia por los dos. Sin embargo, cuando la madre de Gregorio parte a confesarse con el papa, no nos consta que deje a nadie a cargo del reino. En unas versiones mueren ambos tras el gozoso reencuentro; en otras Gregorio funda un convento donde su madre pasa el resto de su vida. En todos los casos ella no regresa jamás a su reino que queda, por tanto, sin gobierno. Sin embargo, como podemos comprobar, este tema queda cerrado en *Lucistela*, pues la misma se preocupa de dejar a alguien a cargo del reino por si se diese el caso de que «nuestra venida se viniese a dilatar» (vv. 1264-1265).

1266 *quien resida*: es decir, “alguien que more allí con la función de gobernar”.

1267 *diferenciados*: «Diferenciarse: distinguirse o ser desemejante una cosa de otra» (*Autoridades*). En este sentido, entendemos que en este contexto se refiere a diferenciarse de su aspecto habitual, es decir, disfrazarse, como se confirmará en el v. 1270.

1269 *collados*: «Dijose del nombre latino *collis*, is, tierra levantada, pero que no llega a serlo tanto que la llamamos monte» (Covarrubias).

GREGORIO Alábente los ángeles divinos,
el cielo, sol y luna y las estrellas.
Para regir el gran Pontificado
envíame, Señor, vivas centellas. 1275
Resérvame, Señor, de desvarío,
que, si con tus virtudes tú me sellas,
engrandeceré yo el Pontificado,
el alma irá a gozar de lo estrellado.

1272-1276 En esta primera octava real de la serie, riman anómalamente *divinos – pontificado – desvarío*.

1279 *lo estrellado*: referencia al cielo.

Entra un criado de Gregorio

CRIADO	Señor, aquí ha llegado una mujer diciendo que se quiere confesar.	1280
GREGORIO	Mandádmela llamar sin detener.*	
CRIADO	Señora, si queréis podéis entrar.	

Entra Lucistela y el Senescal

LUCISTELA	Beso tus santos pies, pues poder tienes* para poder mi alma remediar.	1285
	Haz tu gente apartar, porque aquí quiero* contarte mis pecados por entero.	
GREGORIO	Teneos un poco allá. Decid, hermana, que aquí estoy en lugar de Dios sagrado.	
LUCISTELA	Padre, digo mi culpa porque sana sea mi alma, pues tanto le ha costado.	1290
GREGORIO	Decildo sin temor, de buena gana, ya se han entrado todos allá dentro. Comenzad, hermana, y decid presto, que no hay que recelar ni temer desto.	1295

1283+ *entra*: véase la nota al v. 183+.

1284 *pues poder tienes: tienes* rima anómalamente con *mujer* y *detener*. Esta anomalía de rima podría solventarse alterando el orden de las dos últimas palabras y cambiando el verbo *tienes* por la forma *ties*, con la pérdida de la consonante intervocálica por desgaste, muy habitual en los Siglos de Oro y que, de hecho, encontramos con frecuencia en esta comedia aplicada a la forma *quieres* → *quies*: véanse los vv. 111, 405, 486, 584 y 627. Sin embargo, se trata de una hipótesis muy arriesgada, al no poseer más testimonios con los que cotejar esta hipótesis, de modo que conservamos la lectura original del manuscrito.

1288 *teneos*: «Tenerse: vale también detenerse o pararse» (*Autoridades*).

1289 *en lugar de Dios sagrado*: según la tradición católica, el clérigo, cuando administra los sacramentos, actúa como representante de Dios.

1293 *ya se han entrado todos allá dentro: dentro* rima anómalamente con *sagrado* y *costado*.

LUCISTELA Confieso, padre mío, que pequé
con un hermano mío carnalmente,
y, después que preñada dél quedé,
parí un infante muy secretamente;
y, viendo este pecado, yo acordé
que en el mar fuese echado el inocente,
y, siendo ya escapada del pecado,
sin saberlo, conmigo se ha casado.

GREGORIO ¡Oh, madre de mi alma, que yo soy
aquel que en vuestro vientre fue engendrado!* 1305
Y a vos, eterno Dios, mil gracias doy
por habernos así aquí juntado.
Decid tres veces Jesús, porque quiero
seáis asuelta y libre del pecado:
creyendo, como es fe, que somos polvo, 1310
en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo

1310

[*ego te absolvo.**]

- 1308 *decid tres veces Jesús*: el pecado de Lucitela se perdona a través de la triple afirmación del nombre de Cristo, en paralelismo a la triple negación de Pedro (Mt 26, 69-75).
- quiero*: rima anómalamente con *soy* y *doy*.
- 1309 *asuelta*: «Absolver sacramentalmente: conferir el Confesor legítimamente aprobado la absolución de los pecados al penitente, y asimismo la de las censuras con que se hallare ligado, supuesta la facultad competente para ello» (*Autoridades*).
- 1310 Hace referencia a la cita bíblica «*Polvus eris et in polvus reverteris*» (Polvo eres y en polvo te convertirás, Gn 3, 19), que tradicionalmente acompaña a la imposición de la cruz en la frente el Miércoles de Ceniza. Es una frase que invita a la contrición, dado que recuerda la inevitabilidad de la muerte y, por lo tanto, del juicio que nos abrirá, según dogmas del catolicismo, las puertas del paraíso o, por el contrario, nos condenará a las penas del infierno.
- 1311 Verso es notablemente hipermétrico (21 sílabas métricas, en lugar de las 11 que debiera tener en una octava real). En nuestra opinión, el verso original podría haber sido *en el nombre del Padre ego te asolvo*, pero dado que la fórmula litúrgica incluía a las tres personas de la Santísima Trinidad, esto se ha volcado a la comedia, bien como una transgresión consciente del dramaturgo, bien como un error del copista o de algún transmisor intermedio, que, habituado a la fórmula completa, la aplicase consciente o inconscientemente a este verso. En todo caso, constituye una curiosa irrupción de la liturgia en el drama.

LUCISTELA	Eterno Redentor, vivo sustento, dador de gracia eterna y muy crecida, que nos das cada día el bien eterno y son tus maravillas sin medida, dame para que acabe tal aliento lo que queda restante de mi vida, en algún monesterio allí encerrada, do sirva a Dios y a su madre sagrada.	1315
GREGORIO	Llegaos acá, criados, y veréis a la madre y al hijo congregados,* haced las alegrías que debéis, pues que somos por Dios aquí juntados. y, al punto, un monesterio fundaréis de jaspe y de alabastro edeficado,* do haréis encerrar doce doncellas;	1320 1325

1320

1325

1316-1317 Ordenamos sintácticamente estos versos, de difícil interpretación a causa del hipérbaton: “dame tal aliento para que acabe lo que queda restante de mi vida”.

1325 *jaspe*: «aquel mármol que hoy llamamos jaspe se dijo así por las muchas colores que tiene, tan varias y tan perfectas que parece, cuando ha recibido el pulimento, ser una pasta de piedras preciosas» (Covarrubias). Material de tremenda importancia en la tradición cristiana, pues, según el Apocalipsis, el primer pilar de la nueva Jerusalén (o Jerusalén celestial) está hecho de jaspe (Ap 21, 19) y también era el jaspe el principal de los materiales de la muralla que la rodeaba (Ap. 21, 18).

alabastro: «la piedra blanca o especie de mármol de que se labran estatuas» (Covarrubias). Esta piedra es, para la cultura cristiana, símbolo de pureza, como explica Feuillet: «La blancheur et la translucidité de l'albâtre en font un symbole de pureté et de lumière» (Feuillet, 2004, p. 7).

1326 *doce doncellas*: la fundación de un convento con precisamente doce novicias, que ha de regir Lucistela como abadesa (haciendo, pues, el número trece), nos recuerda a los doce apóstoles guiados por Jesucristo. No en vano el número doce es muy importante en la tradición judeocristiana, y viene a significar el orden, la elección y la predestinación: el número de los apóstoles coincide con el de las doce tribus de Israel (descendientes de los doce hijos de Jacob) y representa uno de los números consagrados por la naturaleza y por el uso. En la historia de Israel el número doce tuvo una gran trascendencia. Desde los primeros libros de la Biblia, el número doce sirve para determinar ciertos elementos rituales. Yahvé ordenó a Moisés según se narra en el Levítico (24, 5): «Tomarás flor de harina, cocerás con ella doce tortas de ocho kilos cada una». Eran los panes de la proposición, que debían ser colocados ante Yahvé y comidos por Aarón y sus hijos en un lugar santo. Doce han de ser también los dones que deberán ofrecerse a Dios para la dedicación del altar: «Doce fuentes de plata, doce acetres de plata, doce bandejas de oro» (Nm 7.

regirlas éis vos, madre, a todas ellas.*

FINIS

84). Y «el número total de animales para el holocausto fue: doce novillos, doce carneros, doce corderos añales con sus ofrendas; doce chivos para el sacrificio expiatorio» (Nm 7, 87). El número de los profetas menores es, precisamente, doce (y el número de los mayores es cuatro, divisor de doce). A los doce años se sitúa la mayoría de edad para los niños judíos, y es la edad en que comienza la obligación de ir a Jerusalén a celebrar la Pascua. Doce son, también, los frutos del Espíritu Santo (Gal 5, 22-23). El Apocalipsis de San Juan cuenta cómo «una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza» (Ap 12, 1). La Jerusalén celestial del Apocalipsis «tenía una muralla grande y elevada y doce puertas con doce ángeles custodiando las puertas, en las que estaban escritos los nombres de las doce tribus de Israel [...]. La muralla de la ciudad tenía doce pilares en los que estaban grabados los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero» (Ap 21, 12-14). Doce serán, también, en la tradición católica, las estaciones del *Vía Crucis*.

- 1327 *regirlas éis*: “las regiréis”. El futuro de indicativo, formado por la unión del infinitivo y el presente del verbo haber, aunque ya fue descrito en su forma sintética por Nebrija, se mantuvo durante muchos años también en su forma primitiva «y todavía escritores con resabios arcaizantes podían poner, por 1552, *verlo eys, entenderlo eys, tratarlos he, faltarnos ya o faltarme ya*» (Alvar y Pottier, 2003, pp. 247-249).

NOTAS A *LUCISTELA*

- 34 La parte inferior de la *p* de *siempre* está ligeramente emborronada por una mancha de tinta que coincide con el borde inferior del folio.
- 48 Pequeña mancha de tinta entre *diese* y *estado*.
- 62 *fea*: la *f* aparece escrita sobre una *s*.
- 89 *mi*: la *i* aparece emborronada sobre una *a*.
- 119+ La acotación aparece al margen derecho, probablemente como subsanación de un olvido del copista.
- 154 Este verso está copiado sobre una escritura anterior, con un trazo más insistente. Al margen encontramos, tachada, una atribución al cazador 2º. Debajo se lee: «çierto que estas estremado». Las grafías de la corrección se han distribuido de modo que cubran toda la escritura anterior, tachando las sílabas que sobran. El siguiente verso aparece igualmente corregido. Debajo se lee: “casi por Reyrme estoy”. Los trazos inferiores de las dos “y” son casi imperceptibles, y en su lugar aparece una pequeña rugosidad en el papel que, por otra parte, se conserva en excelentes condiciones, lo que nos puede llevar a pensar en la utilización de un raspado muy suave para disimularlo. Queda claro que el copista, por error, se saltó unos versos, pero, advirtiendo su error tras solo dos versos, quiso enmendarlo escribiendo sobre ellos.
- 170 El número 1 tiene un trazo forzosamente grueso para encubrir un error. No se aprecia si el número que hay debajo es 2 ó 3.
- 185 La extensión de este verso hace que no quepa en el folio, dispuesto como ya dijimos en dos columnas. La última sílaba, *te*, aparece colocada sobre la línea de escritura, junto al margen.
- 219 La intervención del Príncipe también empieza con un *Ay* en el ms., pero el verso quedaría hipermétrico, y es probable que se trate de un simple error de copista.
- 223 *suspiro arrojar* en el ms.
- 237 *ser*: *sen* en el ms.

- 261-262 No es infrecuente el empleo de rimas idénticas, como ya señalábamos en la nota filológica al pie del v. 64, aunque en este caso nos resulta extraño. Es posible que se trate de un error de copia, pero, al no haber otro manuscrito u edición impresa de la comedia con la que cotejar nuestro texto, resulta imposible dilucidar si se trata, pues, de falta de pericia por parte del dramaturgo o de un descuido del copista.
- 290 *al*: en el manuscrito se lee *de*, pero se trata probablemente de un error de copia, puesto que no hace sentido si seguimos leyendo los versos siguientes (nótese la similitud gráfica entre *al* y *de* en letra manuscrita).
- 321 La *e* final no cabe en la línea de escritura, y se sitúa sobre el resto de la palabra, junto al borde derecho del folio.
- 381 *enseñen*: las grafías *señen* aparecen encima, añadidas entre líneas, pero por la misma mano y con la misma tinta. El lugar donde debe introducirse el olvido aparece marcado por una barra inclinada (/). Igualmente, las grafías que se insertan aparecen enmarcadas por otras dos barras inclinadas.
- 382 *al*: la *a* es una corrección sobre otra escritura, quizá una *e*, pero no se lee con seguridad.
- 392 *engendrado*: la última sílaba (*do*) no cabe en la línea de escritura, y se sitúa sobre la sílaba *dra* y junto al margen derecho. El verso es hipermétrico, aunque se solucionaría fácilmente si se eliminara el término *dos*.
- 394 *pecado*: en letra muy apretada, por la cercanía del margen derecho.
- 402+ Antes de la acotación, encontramos en el manuscrito una intervención de Lucistela: *Adios*. La eliminamos, sin embargo, puesto que no aporta sentido, ni puede unirse, en el cómputo métrico, de forma cabal al verso anterior (402) ni al posterior (403). Es, a nuestro juicio, un añadido. Deberíamos preguntarnos, en consecuencia, por quién fue realizado. No creemos que se trate de una torpeza del dramaturgo, y no es propio de los copistas este tipo de alteración deliberada del original. Tal vez se trate de un indicio de que el original en que se basa esta copia en limpio pudo pertenecer a un autor de comedias, como ya conjeturó Arata respecto a algunas piezas de la colección del conde de Gondomar (Arata, 1996, p. 15). En nuestro caso, sin embargo, la hipótesis es bastante aventurada, y hemos de plantearla con todas las reservas que conlleva el encontrarnos ante un testimonio único que es, a su vez, una copia en limpio.
- 450 *coyuntura*: la última sílaba (*ra*) no cabe en la línea de escritura, y se sitúa sobre las sílabas *yuntu*, junto al margen derecho.

- 453 *para:* el trazo de la *r* se ha remarcado para ocultar otra grafía anterior, que no podemos leer.
- 525 *y agora:* aparece sobre escrito, sobre una *y* tachada.
- 530 *ser:* aparece sobre una escritura anterior: *dec*. Probablemente se trata de un error subsanado por el copista, pues en el verso siguiente aparece la palabra *declarar*.
- 536 *anciano:* el trazo de la *o* aparece emborronado.
- 554 *fortuna:* la última sílaba, *na*, no cabe en la línea de escritura, y se sitúa sobre el resto de la palabra, junto al margen derecho.
- 579 *sintiera:* las grafías *nt* aparecen con un trazo muy marcado, para encubrir un error del copista, que inicialmente escribió *sien* en lugar de *sint*.
- su:* en el manuscrito leemos *tu*, sin embargo creemos que ha de tratarse de un error puesto que se refiere a Celicor.
- 597 *Celicor:* parte del trazo de la *e* está repasado, y hay un punto en la zona superior. Todo ello indica que probablemente el copista escribió anteriormente una *i* por error.
- 599+ *pregonero:* la primera *o* presenta un trazo muy marcado, encubriendo un error anterior, posiblemente una *r* o, con mayor probabilidad, una *n*, dado que precisamente la grafía que sigue es una *n*.
- 621-ss Estos versos no aparecen atribuidos a nadie, por ser innecesaria la adscripción, ya que la acotación se indica que es el correo quien lee la carta. No obstante, nosotros introducimos la citada adscripción.
- 647 En el margen izquierdo, junto al texto, aparece una letra “L” que parece querer imitar la hipotética rúbrica del capitán Lucerno.
- 653 *cauto:* en el ms. se lee *causto*, «lo abrasado» (Covarrubias). Sin embargo, *cauto* sí hace sentido en este contexto.
- 656 *Senescal:* la “S” se ha estilizado y repasado con ahínco, probablemente para encubrir un error anterior.
- 662 *confío:* el trazo de la *c* está muy marcado, para cubrir un error anterior.
- 663 Entre *al* y *cabo* hay una tachadura sobre un error del copista. Debajo se lee *pago*.
- 664 *SENESCAL:* esta acotación no está en el manuscrito. Sigue hablando el Senescal. Lo marcamos para mayor claridad.

- 678+ Antes de la salida de escena de Lucistela, ésta dice «Adiós», de forma semejante a como veíamos en la nota a 402+. Eliminamos esta intervención, al igual que la anterior, por considerarla un añadido. Véase dicha nota al v. 402+.
- 684 *publicad*: la parte inferior de la grafía *b* aparece muy marcada para encubrir una *c* escrita por error del copista.
- 718+ Parece que el copista escribió *Vansse*, pero emborronó la *n*.
- 727 *soberano*: una pequeña rotura en el papel por la zona de cosido ha provocado que no estén presentes las dos últimas letras de esta palabra. Sin embargo, en el borde de la rotura se aprecian los restos de un trazo que bien podría corresponder a una “n”. Ello, el sentido de la frase y la rima determinan la lectura ofrecida.
- 733 *fuerte*: las grafías finales (*erte*) no caben en la línea de escritura, y se sitúan sobre el resto de la palabra y la conjunción *y*, junto al margen derecho. Frente a otras ocasiones en que ha sucedido lo mismo, en esta ocasión las grafías añadidas arriba aparecen precedidas de una barra inclinada (/).
- 754 La misma rotura del papel a la que nos referíamos en la nota al v. 727 nos impide ver las primeras dos letras de la adscripción del parlamento. Sin embargo, sobre la rotura se aprecia la parte superior de un trazo que podría corresponder a una *l*. Dado que se trata del nombre de nuestra protagonista, no ofrece duda la reconstrucción de la escritura perdida.
- 762 *si*: el trazo de la *s* está remarcado y muy forzado, para encubrir una escritura anterior, probablemente una *n*.
- 786 Hay una pequeña arruga casi horizontal que cubre las tres últimas sílabas hasta el borde del papel. No obstante, no impide la lectura de ninguna grafía, puesto que probablemente se trataba de un defecto del papel que ya existía cuando se realizó el acto de la copia.
- 788 *potestad*: la *t* está escrita con trazos muy marcados, probablemente para encubrir una escritura anterior, quizá una *c* o una *r*.
- 789 *acierte*: las grafías finales (*erte*) no caben en la línea de escritura, y se sitúan sobre el resto de la palabra y junto al margen derecho.
- 855 *eredero*: la tercera *e* aparece con un trazo muy marcado, suponemos que para encubrir una escritura anterior que no acertamos a leer.
- 863 *culpa*: la *l* aparece con un trazo muy marcado, quizá para encubrir una posible escritura anterior.

- 872 *SENESCAL*: una pequeña rotura en el papel en la zona del cosido impide ver la parte inferior de la *s*, aunque el resto queda perfectamente legible.
- 918 *armonía*: la *r* se halla superpuesta a una *g* escrita anteriormente, y la *m* aparece escrita sobre la línea del verso, entre la *r* corregida y la *o*. Deducimos que el copista escribió “agonía”, luego se dio cuenta de su error y lo subsanó de este modo.
- 919 *torneo*: la *t* aparece con grafía mayúscula, pero, como demuestra el trazo horizontal que la atraviesa, era originariamente minúscula. Sin embargo, el copista la ha convertido en mayúscula con un trazo muy forzado. Suponemos que su intención debió ser ocultar el trazo inferior de la *g* de la que hablábamos en la nota anterior.
- 920 Entre *trompetas* y *este día* hay un *la* tachado. Igualmente, bajo *este día* (escrito con trazos muy forzados) se intuye una escritura anterior, pero no adivinamos a qué grafías puede corresponder. Se trata, pues, de una corrección del copista.
- 928 *engendrado*: la última sílaba, *do*, se sitúa, algo emborronada, sobre la sílaba *dra* y junto al margen derecho.
- 955 *el horrendo*: el trazo de la primera *e* aparece muy marcado, no sabemos si para encubrir una escritura anterior.
- 963 *de tu fuerte y santa mano*: una mancha, probablemente de óxido, cubre de forma irregular el borde superior del papel, justo encima de las palabras *de* y *fuerte*, pero sin tocar a ninguna de ellas.
- 964 ¡Ay!: en el manuscrito se lee *ay ay*, pero el verso queda hipermétrico. En nuestra opinión se trata de un error por adición, en que el copista ha duplicado la interjección. Los versos 964-965, en boca de Lucistela, avalan esta solución de evitar la duplicación.
- 977 *suspiro*: *suspiros* en el manuscrito, evidente error.
- 992 *hiriendo*: la última sílaba (*do*) está muy apretada por la cercanía del margen, y algo difuminada.
- 1011 *inestante*: la *e* epentética se introduce, probablemente, para evitar que el verso quede hipométrico, un recurso poco limpio que demuestra, una vez más, la escasa pericia del poeta.
- 1019 *me decía*: antes de la *m* hay una tachadura, y la mitad izquierda de dicha grafía tiene un trazo forzadamente grueso, para encubrir una escritura anterior que no adivinamos.
- 1020 *era*: la *e* aparece escrita sobre una *a*.
- 1021 *de qué padres me naciera*: a continuación de *padres* se observa una tachadura que cubre unas cuatro grafías. Solo podemos interpretar que la segunda de ellas probablemente era una *b*.

- 1026 *cual me*: bajo las grafías *ual* debió haber una escritura anterior, pues los trazos actuales se han remarcado mucho. Solo podemos observar un signo de abreviatura sobre la *u* que, como no procede que se encuentre sobre *qual*, debe pertenecer a la palabra que estaba escrita debajo. El pronombre *me* está escrito sobre la *l* de *qual*.
- 1027 A partir de este verso el trazo es más fino, el instrumento de escritura debe haber cambiado.
- 1055 *te ha parido* (*te a parido* en el ms.): *a* aparece insertado sobre la línea de escritura, entre *te* y *parido*, se trata de un olvido subsanado por el copista.
- 1070 *quiero ir* (*quiero yr* en el ms.): Tras *yr* hay una tachadura que encubre una escritura anterior, quizás una *m*. Probablemente el copista, por error, iba a escribir *yrme*.
- 1106 *hacia qué parte del suelo*: La *s* y la *u* de *suelo* tienen trazos muy marcados para encubrir un error, probablemente de copista. Debajo se lee *çi* (es decir, *çielo*).
- 1109 *La voz no nos declaró*: verso hipermétrico. Podríamos solucionar este problema eliminando el pronombre, puesto que parece tratarse de un error por duplicación, pero no elevamos esta corrección al texto de la comedia por no poder cotejarla con otros testimonios.
- 1115 *orilla*: la *r* de *orilla* ha desaparecido parcialmente debido a una rotura del papel en la zona de la costura.
- 1131 *vestido*: el trazo de la *e* está muy marcado, quizás para encubrir una *i* escrita anteriormente.
- 1143 *aflicto*: la *c* y la *t* tienen un trazo muy marcado en el ms. El copista trata de encubrir una *d* escrita debajo.
- 1159 *ROMANO 1º*: El *l* se halla sobrescrito encima de un 2.
- 1161 *por demás*: La parte superior de la *p* está muy marcada, para encubrir un error de escritura que no acertamos a leer.
- 1166 *al punto lo tragará*: en el manuscrito *al punto los tragara*.
- 1177 *de muy buen grado*: la palabra *buen* aparece en el manuscrito con un trazo más grueso, probablemente para encubrir una escritura anterior.
- 1190 *milagro*: Bajo *Mila* puede verse que hay una escritura anterior. Hay cuatro letras: dos bajo la *M*, una bajo la *i*, la *l* y parte de la *a* y otra bajo el resto de la *a*. Solo distinguimos la primera (*R*) y la tercera (*m*).
- 1193 *hallado*: *allado* en el ms. El trazo izquierdo de la primera *a* es particularmente grueso. Posiblemente trate de ocultar otra grafía que precedía a dicha *a*, quizás una *e* o una *i*.
- 1195 *ROMANO 2º*: El número 2 tiene un trazo muy recto en el ms. Probablemente se trata de un número 1 colocado por error y que luego se ha adaptado.
- 1200 *rueda*: bajo la *R* se lee una *P*. El copista debe haber confundido *Rueda* con *Pueda*.
- 1244 *carnalmente*: el final del trazo de la segunda *e* se ha perdido, al estar algo desgastado el papel por la zona del cosido.

- 1253 *SENESCAL*: las grafías *Se* se han perdido, por el desgaste que ha sufrido el papel en la zona del cosido (se lee, por lo tanto, en el ms. *nes*, dado que las intervenciones de este personaje aparecen siempre indicadas por la abreviatura *Senes*.). Sin embargo, dado que el interlocutor de Lucistela es en esta escena el Senescal, las grafías perdidas son fácilmente restituibles.
- cosa*: esta palabra aparece escrita con trazos muy marcados. Debajo hay una escritura anterior, en la que se lee *esta*.
- 1266 *quién resida*: entre *quien* y *Resida* hay una irregularidad en el papel, de forma redonda y abultada. Se trata, probablemente, de un defecto de fabricación, debido a una gota de cola o similar que cayó en la tina en el momento de la elaboración del papel.
- 1282 *detener*: la *r* final no cabe, y se ha situado sobre la línea de escritura junto al margen derecho.
- 1284 *pues poder tienes*: la última sílaba *nes* no cabe en la línea de escritura, y se sitúa sobre ella, junto al margen derecho. Tras *tie*, en el lugar donde debería ir *nes* hay una marca (“,”) indicativa.
- 1286 *quiero*: las grafías finales *ero* no caben en la línea de escritura, y se sitúan sobre el resto de la palabra junto al margen derecho. Las grafías añadidas arriba aparecen precedidas de una marca (“/”).
- 1305 *engendrado* (en el manuscrito *enjendrado*): La última sílaba (*do*) no cabe en la línea de escritura, y se sitúa sobre la sílaba *dra*, junto al margen derecho.
- 1311 *te absolvo* (en el ms. *te asoluo*): Dada la peculiar longitud de este verso, la última palabra no cabe en la línea de escritura, pese a que el vuelto de este folio 109 está escrito a una sola columna. Por lo tanto, *asoluo* se escribe sobre el resto del verso, junto al margen derecho, y precedido de una barra inclinada (“/”). Por otra parte, el papel se ha desgastado por la zona del cosido; bajo la pasta que se ha insertado en el proceso de restauración se aprecia la mitad inferior de una *t*, incluido el trazo horizontal. De todos modos, parece evidente, aunque no tuviésemos esta señal, que ha de faltar el pronombre *te*, puesto que la fórmula católica *ego te absolvo* en el sacramento de la penitencia es sobradamente conocida.
- 1321 *al*: la *a* está escrita tapando una *e* anterior.
- congregados*: Sobre la *n*, sin afectar en nada a la escritura, observamos el revés de la irregularidad a la que hacíamos alusión en la nota al v. 1266. En esta cara del folio es mucho más plana, aunque sigue siendo evidente el relieve a la vista y, por supuesto, al tacto.
- 1325 *alabastro edeficado*: Entre estas dos palabras observamos una tachadura bajo la que se lee *muy bien*. El trazo final de la *n* no ha sido tachado, sino que se ha aprovechado para construir sobre él la *e* de *edeficado*.

CONCLUSIONS

In the present Doctoral Thesis, we dealt with the task of editing and analyzing *Lucistela*, an unpublished anonymous comedy dated at the end of XVI Century. This research was carried out in four different blocks:

BLOCK I contains a detailed analysis of *Lucistela*. This block is composed of five different chapters:

In chapter one, we made an approach to this comedy as a text: the manuscript, its description, location, origin and main graphic and linguistic features.

In chapter two, we carried out an in-depth scrutiny of the use of onomastic in *Lucistela*, demonstrating that in this play every character's name talks about the same character's function in the comedy. We also described in this section the use of language in *Lucistela*: its adjustment to the condition of every character, the presence of mythological, historical and literary references, petrarquist lexicon and use of proverbs and rhetoric.

In chapter three, we made an analysis of metric use in *Lucistela*. We must underline that, although it can be dated in the first phase of use of polimetry, changes of meter are frequent and usually have a specific function in this comedy.

In chapter four we made an approach to dramatic technique in *Lucistela*: its structure, characters and use of didascalies. We found no notice of representation, but we tried to build up our own hypothesis of how was the dramatist's project of staging implicit in the play.

Finally, in chapter five we contrasted all the data collected in the preceding chapters in order to make a conjecture on *Lucistela*'s authorship and date of composition. As for the dramatist, we can unfortunately not give anything but a few details about his possible origin and style. Regarding the date of composition, we can approximately set this play around the first half of the 1580s.

BLOCK II is composed of four chapters, and deals with the legend of Gregory pope, literary source for *Lucistela*. This legend had not been studied as the object of a comparative research, concerning its origin, development and transmission: this is another reason why this Thesis represents an innovative research, as it was necessary to

effectuate a systematic analysis of the legend in order to include in this long chain of sources the comedy *Lucistela*, never registered nor referenced, despite its fundamental importance as it is the first dramatic text based on this legend.

In chapter six we made an exposition of the main hypothesis about the origin of the legend, from which the most plausible, in our opinion, is the one that proposes a Greek-Byzantine origin.

In chapter seven we analyzed the location, characters and literary themes of the legend and their development through literature, considering the main remarks on the research published today.

In chapter eight we listed and described the main literary versions found of the legend of Gregory Pope. We have chosen eight of these versions, in our opinion the most relevant to establish the textual history of the legend until its arrival to Spanish Golden Age. We analyzed these versions in chapter nine, through the creation of a comparative table that contained the main story line units of the different versions, so that we could make a conjecture on the textual transmission.

BLOCK III is composed of two chapters, in which we worked on *Lucistela*'s genre. In chapter ten we demarcate the genre as *comedia de santos* and describe its characteristics. In chapter eleven we approach to *Lucistela* and to Matos Frago's *El marido de su madre*, another comedy from XVII Century based on the legend of Gregory pope. We studied all the characteristics listed on chapter ten in both comedies, so that we can elucidate how the same motif was adapted by two different dramatists in two different periods (the origin and height of the *Comedia Nueva*, respectively). This way, through the observation of their differences and similarities, we contributed to a best knowledge of the evolution of this genre.

Finally, **BLOCK IV** contains the critic edition itself, including both philological and textual notes, in order to make this comedy accessible to everybody.

To sum up, the present Doctoral Thesis supposes not only the first edition of an unfortunately unknown XVI Century comedy, but a thorough research on the comedy itself, its source (a legend of undeniable importance, but never fully and extensively studied) and its generic characteristics in the configuration stage of the *Comedia Nueva*.

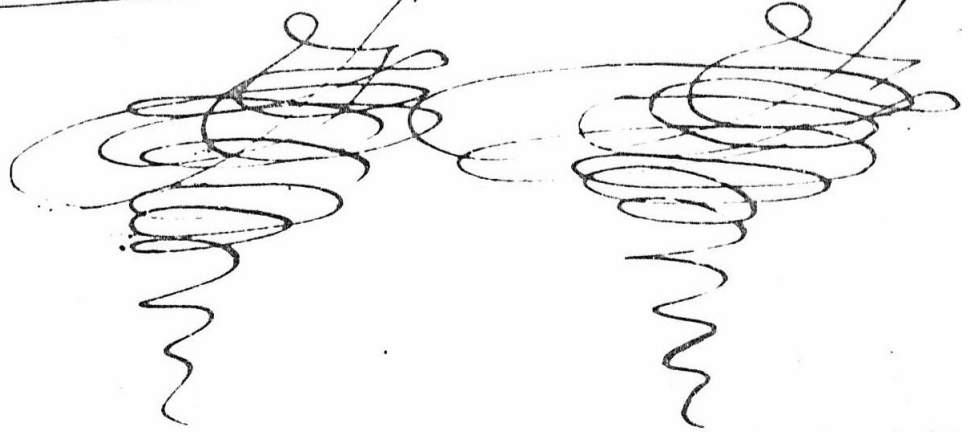
APÉNDICES

APÉNDICE I:
REPRODUCCIÓN DEL MS. DE *LUCISTELA*

Comedia De Luciste la figuras siguientes

y el Rey.
 y el Príncipe su hijo
 y Lucistela su hija
 y Floreana criada
 y tres cazadores
 y Dos Pajes
 y el Senescal
 y un pescador
 y Dos Romanos

y Un correo
 y Gregorio hijo de Lucistela
 y Celio mancebo
 y Roselis Padre de Celio
 y Un Pregonero
 y otro correo
 y un Paje de Lucistela
 y un criado
 y Un criado de Gregorio



Primera fonnada salen el Rey, ve f. p. n. p. y l. u. s. t. a. s. u. s. i. f. s. ²⁹

Rey La uirginapal si f. os queridas
 De abres con preta aqui f. untado
 asido Por f. ueros a d. e. i. t. o. s.
 Guayais la uir. e. m. u. n. d. o. v. e. i. g. a. n. d.
 Poros. s. i. e. r. c. e. r. n. a. s. d. e. l. a. s. s. e. n. t. i. d. o. s.
 s. i. s. e. r. e. a. o. s. D. i. o. s. V. i. d. e. R. e. y. n. a. d.
 D. i. e. s. b. e. i. g. c. o. n. b. e. f. e. f. l. a. y. a. v. i. n. d. o.
 s. e. i. c. a. u. y. a. m. i. m. u. o. m. a. f. o. n. n. a. d. a.
 querria si f. os m. i. o. s. q. u. e. n. a. m. o. r.
 u. n. a. n. i. m. e. s. c. o. n. f. o. r. m. e. s. i. m. p. r. e. s. i. e. n. d. o.
 a. b. i. t. u. e. e. n. l. o. s. d. e. s. o. r. m. a. s. f. e. r. e. o. r.
 q. u. e. g. a. n. a. s. e. d. e. s. g. i. o. r. i. a. a. c. i. b. i. e. n. d. o.
 s. e. r. b. i. d. a. q. u. e. l. s. u. p. r. e. m. o. S. a. c. d. o. r.
 e. l. u. y. p. o. b. i. d. a. v. a. i. n. a. d. e. s. e. f. e. c. u. e. n. d. o.
 t. e. n. e. d. s. i. f. o. s. a. g. r. a. s. t. m. e. n. t. a. m. o. r. i. a.
 d. e. f. a. d. s. i. q. u. e. s. m. a. n. d. a. n. a. s. e. s. e. r. e. n. o. i. a.
 P. r. i. m. O. r. a. s. O. r. a. c. i. o. n. e. s. L. a. d. i. e. a. n. g. e. l. i. c. a. s.
 m. i. a. i. m. a. c. o. r. a. c. i. o. n. y. m. i. s. e. r. e. n. t. i. o.
 y. a. n. s. i. L. o. d. e. i. s. e. s. t. a. r. m. u. y. c. o. n. f. i. a. d. o.
 s. e. r. e. a. d. i. o. q. u. e. r. e. s. i. e. m. p. r. e. c. o. n. d. i. d. o.
 R. e. y. e. l. p. o. d. e. r. o. s. o. D. i. o. s. q. u. e. t. a. c. r. i. a. d. o.
 t. e. q. u. a. r. d. e. y. t. e. c. o. n. s. e. r. b. e. t. u. s. e. n. t. i. d. o.
 P. a. r. a. q. u. e. s. e. m. p. t. a. b. a. y. a. s. e. n. c. l. i. n. a. d. o.
 a. l. b. i. e. n. , D. e. m. a. C. y. b. i. e. n. a. L. a. i. t. u. d. o.
 l. u. g. i. s. t. e. q. u. e. c. a. u. s. a. a. s. i. d. o. a. q. u. e. s. t. a. p. i. d. e. m. i. o.
 D. e. a. u. e. r. n. o. s. e. n. s. e. c. r. e. t. o. a. q. u. i. f. u. n. t. a. d. o.
 R. e. y. e. s. s. i. f. o. s. P. a. r. a. o. s. a. l. a. r. e. l. s. e. n. o. i. o.
 D. e. m. i. s. t. i. e. r. r. a. s. D. e. s. t. i. t. u. y. l. t. o. c. e. m. d. o.
 y. a. q. u. e. s. t. o. n. o. t. e. n. g. a. i. r. P. o. r. d. e. s. b. a. i. o.
 q. u. e. e. s. t. a. n. o. c. h. e. m. e. a. s. i. d. o. R. e. b. e. l. a. d.
 q. u. e. d. e. n. t. r. o. D. e. u. n. a. o. r. a. y. n. o. m. a. p. u. n. t. o.
 a. d. e. q. u. e. d. a. r. m. i. c. u. e. r. p. o. y. a. d. i. f. u. n. t. o.
 l. o. q. u. e. t. e. O. r. u. p. o. s. i. f. o. a. q. u. i. a. l. p. r. e. s. e. n. t. e.
 e. s. s. i. e. m. p. r. e. t. e. n. o. r. a. p. o. t. e. n. c. i. a. R. e. y. n. a. d. o.

y f. u. s. e. r. a. s. b. a. r. o. n. s. a. o. a. s. L. i. u. d. e. n. t. e.
 a. t. u. G. e. r. m. a. n. a. D. i. a. s. y. g. u. a. l. e. s. m. d. o.
 y. p. o. r. q. u. e. s. i. e. n. t. o. y. a. g. e. l. a. c. i. d. e. n. t. e.
 c. o. n. s. u. m. o. r. t. a. l. e. n. i. d. a. m. e. a. l. i. g. a. d. o.
 e. s. D. o. m. i. b. e. n. d. i. c. i. o. n. y. c. o. n. a. q. u. e. s. t. o.
 e. n. t. i. e. m. o. n. o. r. a. a. s. i. f. o. s. m. u. y. p. r. e. s. t. o.
 e. n. t. r. a. n. s. e. y. u. n. t. a. r. a. n. a. q. u. i. y. l. u. e. g. o.
 t. o. r. n. a. n. a. s. a. l. i. r. e. l. p. u. n. t. e. y. l. u. a. s. t. e. l. a.

P. r. i. n. a. p. e. s. L. u. a. s. t. e. l. a. G. e. r. m. a. n. a. m. i. a.
 y. a. s. a. u. s. q. u. a. n. c. o. n. f. i. a. d. a.
 q. u. e. d. a. s. t. e. y. e. n. c. o. m. e. n. d. a. d. a.
 D. e. m. i. L. a. d. r. e. a. q. u. e. l. D. i. a.
 q. u. e. d. i. o. f. i. n. a. s. u. f. o. n. n. a. d. a.
 y. a. s. a. u. s. q. u. a. n. d. o. m. u. i. o.
 c. o. m. o. a. m. i. t. e. n. c. o. m. e. n. d. o.
 D. i. p. e. n. d. o. t. e. d. e. s. e. e. s. t. a. d. o.
 q. u. e. a. t. u. s. e. d. a. s. p. e. r. t. e. n. e. j. o.
 y. o. q. u. i. s. i. e. r. a. s. e. r. b. a. s. t. a. n. t. e.
 a. d. i. r. t. e. i. a. l. c. o. m. p. a. n. i. a.
 q. u. a. l. m. e. s. t. a. d. o. m. e. r. e. c. i. a.
 m. a. s. D. e. P. o. n. i. e. n. t. e. a. l. t. u. a. n. t. e.
 y. e. n. o. l. e. s. a. l. l. o. a. l. m. a. m. i. a.
 P. o. r. q. u. e. t. a. n. g. r. a. n. P. e. r. f. e. c. i. o. n.
 D. o. n. d. e. s. e. e. s. m. e. i. o. n. a. t. u. r. a.
 y. D. o. n. d. e. a. g. i. t. a. n. t. a. G. e. r. m. o. s. u. a.
 t. a. l. s. a. u. a. r. t. a. l. d. i. s. c. r. e. a. c. i. o. n.
 n. o. l. o. m. e. r. e. c. i. o. c. r. i. a. t. u. r. a.
 y. A. o. s. t. e. a. n. j. e. l. i. c. o. y. m. o. r. t. a. l.
 P. o. r. q. u. e. n. l. a. n. a. t. u. r. a. q. u. e. d. a.
 f. l. e. a. y. s. i. n. o. r. i. g. i. n. a. l.
 P. o. r. q. u. e. t. u. G. e. r. m. o. s. u. a. P. u. e. d. a.
 s. a. c. a. r. n. u. e. u. o. o. r. i. g. i. n. a. l.

Ser humana y ser mas alta
 no ay cosa que pueda ser
 Pues ena tanto se es malta
 que a tan alto merecer
 lo que so bra es lo que falta
 y no quisiera de cian re
 mi doioz y pena fue re
 Por temor de no ofender re
 mas siendo amor de mi parte
 tu misma me das la muerte
 Lucis: Pareces estas hablando
 Por a fias q no te cenniendo
 Prin: Porti sola boy muriendo
 Lucis: Poi mi prin/ me boy acauando
 Lucis: ac la rate un poio ya
 que estoy enoran confusion
 Prin: ay del triste coraion
 Pues por no a aclararse esta
 Reuentando de pasion
 Lucis: Si te a fise alguna cosa
 que yo pueda de me diar
 Dilo hermano si ta dar
 prin: tu eres sola Poderosa
 Para el doio me quitas
 y entiso la esta mabida
 Enti sola mi querer
 acauame de entender
 Lucis: la mi querida
 Pues q tienes el Poder
 y mira q porti me abiaso
 en fuego de bido amor
 Lucis: Jesus y que grande terror
 y en sendrados en un baso
 que es esto dios y senor
 Prin: O me dia diosa y senora
 Lucis: O me diete dios del cielo.

Prin: Acaua de dar consuelo
 a este triste clara aurora
 sera sin basado al suelo
 Lucis: con fusa esoy y admirada
 De tan gran de nobedad
 que es esto suma bon dia
 que quedase encomendada
 al que y nenta tal mal dia
 Prin: Procura de obedecer
 al amor q a si me llama
 o si no lo quies hacer
 con los filos de esta daga
 me pienso satis facei
 y Di Garas ni bo luntad
 Lucis: no tengo de obedecer
 Prin: Pues que puer tendes hacer
 Lucis: conseruare mi honestidad
 Prin: mo uias si no detenez
 Lucis: floriana oia flos/ senora } sale
 Prin: cali apaso Germana mi } floriana
 Porque si a questo Gacia
 no era mas de por Polan
 la son rialia q es mia
 y Vae conuido Germana
 que eres de co stancia fi me
 Lucis: Pues Germano quiero y me
 Por q tiene floriana
 ciortas cosas q deirme
 y queda con dios mi senor
 Vangl: Lucis: la y floriana
 Prin: y baido nel mialegua
 Pero ya sea cerca el dia
 en el qual el dios de amor
 a de cumplir mi por fia
 y ocruel sobre manera

O leona carniceira
 muy mas dura que diamante
 Y que bibo la bolante
 Mas destifera y mas fiera
 1. Di pensauaste escapar
 ynbolando tus criadas
 2. Pues yoles hare ocupar
 yendose a campo acacar
 a do estan bien apartadas
 3. a donde asolas contigo
 mi boluntad cumprere
 y en esto te doy mi fee
 que yo cumplia lo que digo
 o al punto tematare.

aqui salen tres caadores q dan
 aca consus aparejos y batelpr.

1. algo quiere el Rey Sacre
 Pues quia caca nos enbia
 y pues tanto nos desbia
 sin duda due querer
 Sacre algo en este dia
 2. Por que querria cabinody
 la faja Nebambiado
 3. uero que estas estremado
 casi por Rey me estoy
 1. deoyren lo que as dado
 2. Para enbiarnos acacar
 Por fuerza a deauer que hacer
 3. ello emas deo bedecer
 1. barno nos luego almorcar
 Por que quiere amanecer
 2. lleuemos todos los Perros
 Por que menester sonan
 3. que ellos tambien corrian

Con nosotros Por los cerros
 que Descansados estan
 2. El gauilan y el acoz
 quien le lleva y lo lleuo
 3. al fin como mas manco
 quierres mostrar tubalor
 1. seruire al Rey como deuo
 2. senores bamos de aqui
 antes que el Punu pesalga
 1. yuel may o domo caualga
 3. entremenos Por aqui
 1. lleuaremos nra galga
 2. toca la corneta luego
 Porq despierte la gente
 3. bamos de aqui presta mente
 2. aminemos de aqui Diego
 3. oia al marchar ala puente

Vanse y sale el Principe y la
 astela y ponese cada uno a los cam
 tos del tablado uno a las espaldas.
 De otro.

Lucas) ocrudo Germano mio
 mas brauo y mas crueld dragonista
 Lanciame en un Rio
 Por aduera muerte
 y nome desonrra a de la suerte
 y a donde yra latuiste
 la misera cuy tada y sin ventura
 Puesta al fealdad de la muerte
 bengala muerte dura
 y traqueme latuiste sepultura
 2. Prin q as hecho crudo amor
 traydor falso Rapal y lisonjero
 Pluguiera adios traydor

Muñera y o Pumer
 q' yntentara un pecado q' es tan fiero
 lucis) o Padre si supieras
 el daño q' hacias en dejar juntos
 Gados. q' bestias fieras
 son propios los tras juntos
 en el animal pecado y adi juntos

prin) Dico me enganasie
 traydor falso ruyal q' es no uido
 o como nomizaste
 q' auirido cometido
 tan serren do pecado y baperrido
 lucis) si Padre me dejaras
 en parre q' este herm. Jamas bien
 si del no con fiazas
 Jamas no cometiera
 Pecado con rados nital Giciora

Prin) tragame aqui la tierra
 consuman me la carne mill gusanos
 Sagan con ella guerra
 tigres osos y alanos
 pues tal pecado an hecho do herm.

lucis) ay prin) ay mi dios y quien sera
 quien tal suspiro fue a dar
 quiero llegarme y bere.
 Sies mi Hermana la que fue
 aquel suspiro a lo far

aqui se bueluen cara a cara

y que as auido Germana mia
 Por q' estas tan triste di

lucis) es Hermano una agonía
 que en toda la noche y dia
 no la puedo sechar idemi

Prin) mil a q' me das pasion
 en verte estar amojada

alegra tu cara con

Vdime q' es la ocasion

De estar tan apasionada

y tienes el rostro alterado

y mudada la color

Sitea fu' sea algun dolor

que que da sen Remediar

bayan liamen mudo to

lucis) medicina es escusada

al mal que no tiene cura

que si yo tengo tristura

es por sentirme Peñada

De bós ental coyuntura

y a Hermano quan mal mirastes

lo que padre os encargo

quan mal lo considerastes

Pues via Hermana forcastes

que que reis q' ien tays

y De sabas para casarme

yen la honrra conseruarme

yen lugar de aquesta honrra

Procurastes mi desonrra

quem as baliera matarme

Prin) Ay triste que me muelco

balame dios soberano.

caese desmayado el principe

lucis) es no es de auallero

no a lo seis que uido Hermano

La oya tras el caldero

y tu que abias de consolarme

por ser de tan frastil ser

tu que uias de administrarme

yen la honrra administrar me

lo tengo yo de hacer

Prin / que consuelo Puede dar
 el tuyo que no leione
 (Juiz) Procura es fuerco tomar
 Porque es cosa q conuiene
 Cuanta quezido Germano
 ymitiga tu Pasion
 Prin / Plague amidiós soberano
 que nos alcance perdon
 y Pues tan grande pecado
 es el queemos cometido
 quiero Desor mi Reynado
 mis tierras y mi Partido
 y Sirma a Roma Disfagado
 a do con el Padre santo
 mi culpa confesare
 contando la como fue
 (Juiz) Pues Germano y enaenano
 Desdichada que are
 y lleuame señor con vos
 Do confiese mi Pecado
 Prin / Germana yo soy culpado
 yo ostra yre Recado a Vos
 go bernareis electado
 (Juiz) Como una flaca muger
 Podra un Reyno gouernar
 Prin / y o le de Jace Poder
 de senescal y aderer
 mi Persona en mi lugar
 y Pues siempre gouerno
 en nro ynperio Real
 y Siempre fue tan leal
 no Puedo Gacer faltray
 ninos sucedera mal
 y mi za si quierais señora
 q aqui tugo lo llamemos

3 que dentro lo tratemos
 belido / sup / señor luego ala Bna
 conel. lo comuniquemos
 Prin / bamosle luego a entregar
 la posesion del Reynado
 Y alla Podemos tratar
 el Honor nro sea de dar
 quando paraís lo engendrado
 Van 88 y salen Dos Pases.

1. el Principe no Parece
 nose donde Puede estar
 2. abra y do a Felar
 acaso con do ce orace p
 y que es mas saliente y marca
 y mas fiero que Ousero
 que con sa lamente un fuero
 los metera en una alica
 1. que tan saliente es señor
 2. es Porque satanas
 que entiendo q a fierabras
 Puede benci su furor
 1. quieris que abusa clabamos
 2. Para que quieris cansarme
 1. Pues q quieris / 2. quieris q uia
 que tanto cansados andamos
 1. tu deues de andar cansado
 solo de Lasear tu dama
 Yo que me estoy en la cama
 estoy siempre de cansado
 2. el mucho Dormiron ferma
 y por eso me paseo
 y me uero me sino bes
 cada noche a mi belerma

1.ª y es hermosa / 2.ª mas gel cielo
 1.ª quierete bien / 2.ª en estremo.
 1.ª mas antes hermano temo
 que te a Rosa Lorel suelo
 2.ª guerras decir q' yomiento
 Pues Porq' creas me adora
 Laberas denao de un bora
 en el cielo Does su asiento
 1.ª que en el cielo mora / 2.ª si
 1.ª como bides en el suelo
 2.ª Porq' Porq' es lo el cielo
 Para ella y para mi
 y en ra que quier la beas
 1.ª dice lo de buena gana
 2.ª de buena ma' bes la bormana
 del principe / 1.ª no lo creas
 y ella es bamos de aqui
 2.ª bamos antes q' nos bea
 beras milloso mildea
 y la que me adora ami

Jornada segunda sale Lucistela y el senescal

Lucis / ya saueis senescal como queda
 en comordada a los pormas siere
 al tpo q' mi bormano a Roma fue
 Por ser bostanleal y andis creco
 y pues de la preñe / ya me escape
 Ponien dome el ynfante entanto aqui
 suplicoos q' la fee q' tenais dada
 no sea en algunt po q' brantada
 y acuerdeseos señor del juramento
 q' hicistes de guar darlo en puidad
 Porq' faltando bas ninguno sionto

me Pueda remediar con breuedad
 a uardeseos. S. gen mi aposento
 Jurastes de guar darme lealad
 no solamente boma son pero
 Via muger juro Por Dios primo
 y el borden q' tendreis en on cuba
 ags se tien: ynfante q' e parido
 y oos lo quier o aqui al punto de gerir
 mi ad no disrequisen los as pido
 boma saueis al punto de Parir
 to mad al q' aqui de nro bamecido
 con estos epitafios Plata y oro
 q' conseda y brocado es pranteso: o
 y ayba en esas cartas de clario
 quiones y de q' suerco de finido
 y gente dos borm: fue on gendiado
 y q' le den bautismo baysa al pido
 con la plata q' lleua sea enriado
 on el ou tambien la suionias pido
 Le en y por bas sea a Rosado
 Almas uisado mor q' sea Salado
 Senes / Inelosa senora me parece
 estog me mandas a guial y nstance
 Pero en fin Lepara el q' nomreais
 y pagara la culpa el tier no y n pnce
 miad senora mia q' Ladece
 Dolo y vimento y pena el y no ante
 lo que podeis hacer sora de salto
 que y pare en secreto aqui crillo
 Lucis / nunca permita tal el alto cielo
 q' un b: pados bormanos en jendia
 le bean miso Jorna un en solo pel
 Pues fue y es confesido en tal peca
 bomas quita S. ya aqui se de celo

Permite Reynamiasa criado
 a uerdate señoragesnagido
 y que con gran dolor lea sparido.
 Lucis/ Bordenas senescal y acupartida
 no cuies Neusar en lo mandado
 senes/ Yo ya s. boy pondre la bida
 Portion mi hacienda y mi ditado
 Lucis/ Adios.

Valle Lucistela

senes/ Oorudayoruelmueresin medida
 Puesquier quitarla bida al ynoe
 m. q. voan. Enall. a. q. u. en se. e. e.
 Donde nadie lo ena. e. e. e. e. e. e. e.
 mas que el es o. e. e. e. e. e. e. e.
 quien m. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 como Pudes que ha r. lo. q. p. e. e. e.
 henes en e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 a. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 P. u. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 P. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 a. n. d. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 a. d. o. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 a. d. o. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 que de a. l. o. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e. e.
 m. i. l. l. o. s. n. o. p. e. r. m. i. t. a. l. d. e. l. y. n. o. e. n. t. e.
 de a. l. g. u. n. a. b. e. s. t. i. a. f. i. e. r. a. e. n. t. r. a. g. a. d. o.
 m. a. s. p. u. e. s. p. o. r. e. l. m. o. u. s. t. e. g. e. n. i. a. v. u. l. t.
 q. u. i. a. l. d. e. a. b. u. e. n. p. u. e. r. t. y. d. a. l. d. e. l. u. l.

echa el arca en la mar y sa la lucist.

senes/ Senora y a. u. m. p. l. i. v. i. o. m. a. n. d. a. d. o.
 m. e. d. o. d. a. e. n. l. a. c. a. s. q. m. e. d. i. s. r. e. s.
 e. n. o. u. e. l. t. o. e. n. t. r. e. t. a. s. u. d. u. y. e. l. b. r. o. d. o.

Lucis/ V. o. e. s. l. o. e. n. t. i. e. n. d. o. p. a. g. a. r. d. i. e. n. l. a. m. o.
 o. s. e. n. e. s. c. a. l. s. i. a. n. d. i. o. s. p. l. i. g. u. i. e. r.
 s. a. c. e. d. a. b. i. e. n. e. l. a. s. o. d. o. n. d. e. t. u. s. t. e. s.
 senes/ P. l. i. g. u. i. e. s. e. a. d. i. o. s. s. e. n. o. n. g. e. n. s. i. e. r.
 e. n. f. o. r. m. e. m. i. y. n. a. m. i. o. n. y. m. u. l. t. s. e. o.
 q. u. e. y. o. p. r. o. h. u. a. i. n. b. i. e. n. u. e. l. o. e.
 Lucis/ q. u. i. e. n. s. e. n. a. s. e. n. e. s. c. a. l. a. q. u. e. l. a. e. e. o.
 L. a. s. g. a. m. a. s. m. e. p. a. r. a. d. e. m. i. s. e. m. l.
 S. i. n. o. e. s. o. m. e. e. n. g. a. n. a. l. g. r. a. n. d. e. s. e. o.
 D. e. b. e. l. t. o. y. a. e. n. s. u. d. e. v. n. o. c. o. m. a. r. a. n. o.

En la unio. n. c. o. conu. n. a. i. a. e. t. a.

Lucis/ B. e. s. e. h. i. s. c. r. e. a. l. t. e. s. m. a. n. o. s.
 q. u. e. t. e. n. g. a. s. a. l. e. n. a. c. i. o. n.
 q. u. e. d. e. l. r. e. y. n. o. d. e. r. o. m. a. n. o. s.
 a. t. u. s. e. r. g. n. o. s. c. o. m. a. r. a. n. o. s.
 e. t. e. r. a. g. o. e. s. t. a. r. e. l. l. a. c. i. o. n.
 Lucis/ e. e. d. m. e. i. a. s. e. n. e. s. c. a. l.
 s. i. q. u. i. s. i. e. s. e. e. l. r. o. b. e. r. n. a. n. o.
 f. l. u. s. e. n. u. e. u. a. d. e. m. i. s. e. r. m. a. n. o.
 P. a. r. a. c. o. n. s. o. l. a. c. i. o. n. m. a. l.
 q. u. e. s. u. n. d. o. l. o. r. y. m. a. m. a. n. o.

ci. l. a. c. i. a. e. l. s. e. n. e. s. c. a. l.

senes/ e. p. o. d. e. r. o. s. o. d. i. o. s. d. e. s. u. n. a. l. t. e. r. a.
 t. e. s. a. l. u. e. y. t. e. o. n. s. e. r. t. e. e. n. b. u. e. n. e. s. t. a. d. o.
 y. p. u. e. s. e. r. e. s. t. a. n. s. a. u. a. c. r. i. a. t. u. r. a.
 e. s. p. e. r. a. y. y. e. e. l. a. s. o. q. a. p. a. s. a. d. o.
 s. a. b. i. a. s. d. e. v. n. a. g. a. l. p. u. n. t. o. y. e. o. y. u. n. t. a. s.
 q. u. e. t. u. s. e. r. m. a. n. o. a. l. p. r. o. p. a. u. a. l. l. e. g. a. d. o.
 e. t. e. r. o. l. i. p. e. n. i. t. e. n. c. i. a. s. a. l. u. d. a. d. a.
 P. a. r. a. g. a. n. a. r. l. a. b. i. l. a. P. e. r. d. u. a. b. i. l. e.
 y. a. n. s. i. s. u. P. e. n. i. t. e. n. c. i. a. c. o. n. s. e. r. u. e. n. d. o.
 c. o. n. a. y. u. n. o. o. r. a. c. i. o. n. y. d. i. a. p. l. a. n. a.

Se apartaua del mundo contemplando
 en la pasión de Dios su neta y divina
 y por aquesta vía caminaba
 Detodos era e templo y gran domina
 y asina que sacaba en este mundo
 y el alma suaga con el alto cielo

lucis / quien doña dicitur
 nucia de tantas maquina
 quien se pedia con solia
 con tan grande desventura
 ay hermano y que sera
 la uita que en los queda
 con quien se consolar
 Desadme cosas desada
 Pues mi hermano amueciga
 aconpaneme el la uita
 Pues tanto bien por dolo
 mi palacio y por senco
 todo por fuera y por dentro
 sea en luto con berato
 senes / es forad de nona mix
 tad bado al ra lusion
 que si oy vido coruon
 si enre tan grande asonia
 y osiento harta a flicion
 conues / bamos q el cuerpo es lógado
 muy cerca de la ciudad
 senes / Pues bamos con breuedad
 Por que sea sepultado
 con pompa y solemnidad

Van dñe y sale gregorio hijo de
 lucis tela y elico z jugando
 ala pelota

greg / celi / quies q acauemos
 el juego q comencamos

celi / quantas a quantas estamos

greg / freynca for freynca tenemos

celi / Pues Pasa alli jugar emos

greg / Juego / celi / falsa / greg / se quacenta

celi / alto pues ciulue a supa

greg / que el juego piens e gana

celi / Juego / celi / falsa / greg / se anguena

celi / o malaya mi jugar

greg / Pasa alli no yas eno

celi / echazemos este juego

celi / Juego / greg / Juego / celi / a renico

sinomeas que brado uno

greg / q has de mi / celi / aygestoy ayo

celi / o balga el diablo la madre

gregorio / re / a / no

y el padre q te n fendo

greg / jansi maldicia a padre

celi / luego tu hermano era yo

greg / Por tal siempre se llamado

harta este momento y ora

celi / no digas tal necedad

greg / q enco q desatinas

celi / si q uas muy grande berdad

que nido de tierra e das

re truso de las marinas

greg / tan uita y tan congo ja de

estoy q no estoy en mi

yansi estoy determinado

saue de quien fuen senado

y de q madre naci

celi / mi Padre muy facilmente

re lo Porra de clarar

De modo que le contente
 Pero aguarda galli en fiente
 agora le bi asomar

Entra Roselis padre de celicor

Rose! esta cuestion gregorio a tenido
 con celicor mi hijo aqui al presente
 es escuchado ^{ya goza} y es oido
 a espere en paz muy diuiente

Greg! Pues si nio yo por dios pido
 aqui mi fencia para secunoe
 Por aqui celicor en un lecho
 me niego a su ser manoy diuise

Rose! gregorio no quisiera declarar
 de que suerte o manera fuste hallado

Y mira no te quieras afrentar
 que yo te lo dire con muy buen grado
 sabras navegando alla en el mar
 un pescador honrrado y muy andado

Te halló y presento en una albadia
 a un venerable monje de balia
 aqui le endito monje te entrego
 la mi vida en cara de caridad

y muchas Piegas de oro na entrego
 Para todas ciencias te ensenase
 y es mas caritas me dio y encomendo
 a conuiddo yo a la guarda de

Yansi en lugar de si lo rescribo
 con gran solicitud y gran cuydado
 lo que en las tales tablas esculpido
 esta con gruesas letras declarado
 sabras y dicen fuste conuuido
 de dos proprios Germanos en fentado

benia Lorima el agua tan merido
 en un bato tan fuste y atagado ¹⁰³
 qno podia entrar de agua por alguna
 aung subiese tormenta y gran fente

Greg! Talco dios que fuste en ta
 cielo tierra y fondo mar
 aya Por bien Perdonar
 este pecado ya fente
 en que me fui a en fentrar

y pues esta des ventura
 mea de sechar de aque sta tierra
 se corred me bixen Para
 Pues sera muy gran cordura

Defender la fe en la guerra
 Señor suplico me fardes
 aguisa de cauallero

y lo quea Pido Primer
 Vra bendicion me deys

Y un cauallio muy li fero
 Con que quier yo rabuscar

Donde aya alguna Pelea
 que contra tiranos sea

Y en ella niens daga
 que pecado y culpa sea

Rose! Saue Dios si lo el dolor
 que es iento en ber tu partida
 que te juro Por mi vida
 que si fuera celicor
 no se diera mas tuy da

y Por tanto repido y ruego
 qno te quisieras Parir
 que adelante podras yr

greg/ ~~senor~~ muy me lores luego
 sino me quies ber morir
 Nose/ mira queres niño hermo
 Parhelarte militar
 ysino saues faga
 Las armas con buen gouerno
 faaltepodran matar

greg/ Dadme licenciasenõ
 concede d'cro q' os Ruego
 Nose/ Pues tienes tanto febor
 y p'do concede luego
 quiete nro señor.

greg/ Adios mi Padre y señor
 adios mi querido Hermano
 celi/ quiete Dios soberano
 Nose/ el supremo Sacerdot
 reguierne desumano

Vangge y sale lucis la yel se
 nescal y un Preconero.

lucis/ Bendito seas t' q' quisiste
 lleuarme a defeniamiestralo
 De jando sin herm. aq'astatiste
 Cargada de dolor penayuy d'ado
 Si Padre senescalaco sobiste
 la destruycon q' sacen mi Reynado
 aquel ynpio cruel falso tirano
 mal d'ito capitan y luterano
 senes/ Anne d'go senora gestm' fucite
 Laoran sues te q' trae b'afu humano
 que aquantos topa yore y d'alamueite

entra un correo.

correo/ lucis no el gran capitan
 saqueador de tu Reynado
 me enuia con un Decado
 el qual aqui le beran
 En este Pliego cerrado
 y si en aque tro que digo
 algun yerro traygo yo
 perdone lo que p'rofigo
 senes/ mensa pero soy amigo
 no me receis culpa no

lee la carta el correo.

carta

y o el capitan lucis no
 señor de grander tierras y Partido
 De quien tien bla el ynfierne
 sino sacas lo q' digo
 sera al punto tu Reyno destruido
 y concede A lo que digo
 sino quies se consuma tu Reynado
 y asate con mi o
 ser acdo acauado
 q' dando el Reyno en pal' viene se bla
 y quando la despuetra
 con la qual que faras libe occutiba
 con cruda guerra ofiesta
 De trunfo muy altiba
 adonde mucha gente muera obiba
 y con cluyo con aque tro
 q' a Oua de nro d'go y declarado
 Por no ser mas molesto
 sera muy a certado
 que escape tu y tu gente y tu Reynado

Senes / Contrompetas yatabales
y consubidos Pragones.
Por las Placas y antones
billas ciudades Rocalles
y por todas las naciones
y por el q̄ quien quisiere
Defender este Reynado
y fee. Del crucificado
se le dara si bendiere
un tesoro señalado
y a quel q̄ en la batalla
saliere por bencedor
contra lucerno traydor
y quisiere a continualla
se daran muy gran senor
y a quel q̄ le cortare
la caueca a quel tirano
y ami mēta Presentare
en mi Reyno comarcas
Darle lo que señalare

r notengais Desauydo en esto
 Dareis luego esos pregoner
 Por las plazas y cantones
 Vasse y queda el pregonero
 Pregon / Señor y o lo hare muy presto
 con forme alas Provisiones
Pregon.
 r Sepan todas las naciones
 de qualquier Parte Reynado
 que oyeren los pregoner
 de alto o bajo estado
 como aqui se promete grand dñia
 r a qualquier cauallero
 q de fender la fee. de xpo. fuere
 apuista de guerrero
 e darán si bien lo biere
 de dos ciudades una qualquisiere
 r ya quel q le cortare
 la caueca al raydor falso y tirano
 quando la Presentare
 trayendo la en la mano
 avan con el un trunfo soberano
 Vase y sale Lucisrela y senesal
 senes / s. mia diare y ael Pregon
 con forme se mandó por tu mandado
 y nunca se aofecido tal baron
 q sea en el eai tñe e forado
 q Pueda Resistir al baron
 del capitan Lucisrela tan denado
 mas antes atusuciste la Retiza
 De tal modo q todo el Reyno admira
 lucis / y n menses de dentro dias sobera
 Portu muerre y pasion s. tepido
 Defiendas este Reyno del tirano
 nombrando el pecado cometido
 mas un tu poderoso y santa mano
 le da un go q sea consumido
 Por mano de un baron tan diestroy su
 q cause a este tirano cruda muerre
entra en Pase
 Pase / señor señor / senes / q as abido
 Pase / q atupala uo abenido
 un baron tan es forado
 q si le sacas Partido
 Defendera tu Reynado
 senes / y como lo saues Pase
 Pase / como le ebisto justar
 contra el muro y al menaje
 que casi le saca temblar
 senes / Pues anda muy presta m^{te}
 Dique le llaman la ynfanta
 Pase / are lo muy di la jente
 senes / odios le de gracia tanta
 que Retiza a quista gente
sale gregorio Sarmado y dice
 ore / beso tus manos y Pies
 Alta Regna poderosa
 sabras mi benida es.

a seruire con mi Gannes
 espada y lanca furiosa
 (Lucis) cauallero bien llegado
 seais y oos lo agra desco
 y si como sea sonado
 Defendeis este Reynado
 muy gran tesoro os ofrecio
 greg Por cierto lo q en mi fue re
 lo are con gran Presteca
 contanta libera leca
 que si alucerno le asiere
 Pienso cortar la caueca
 sonos be pases in detener
 y di que le den recado
 Para el Reyno de fender
 y que sea Regalado
 con forme sumere cer
 greg Con talicencia me boy
 muy Poderosa Princesa
 y mi Palabrate doy
 de traer ante ti oy
 del tirano la caueca
 (Lucis) Dios os guie cauallero
 Santiago sea con vos
 Pues fue Divino lucero
 y el mas supremo guerrero
 Por la fec. de nro Dios

Valde gregorio

r Pegue adios eterno y poderoso
 guante de su mano cauallero
 Para q seas alla tan venturoso

105
 q benca alucerno el gran guerrero
 senes / alegrate senora y ren Deposo
 q en su rulla pareca tan li soro
 q notansola menre adematalle
 mas muchas desus tierras agalle
 (Lucis) Ay senescal mi q estan fue re
 La potestad de aquel cruel tirano
 q no ay muro ni almenaa donde sea
 a conuati q no lo de se llano
 amigente destruye y dala muerte
 y tiene a esta ciudad yatan en uana
 q sierte cauallero no le enpece
 Todo mi Reyno junto aq si feneca

Entra un criado.

criado) alegrate princesa es c la caida
 tengo yo y ten p lace r con gloria su fuma
 q el apiran lucerno de benvida
 Guye ya consus ueste luterana
 y tierra en la caueca con crecida
 bengancia y con ayuda sa berana
 (Lucis) Y qui on selaguiro si bien miraste
 (cria) El fuerte cauallero q en biastes

Entra gregorio Sarmado con la
caueca delucerno en la mano

greg / beso tus manos princesa
 (Lucis) mi senor se ay bien llegado
 greg / Ya queda todo el Reynado
 libre y beis aq uila y n presa
 Del q Persequia el estado

y esta es la fiera caueca
 Del cruel Perseguidor
 Portanto luego tualteca
 me de el premio con púesteca
 Pues benci a este traydor
 Lucis) atan alto merecer
 que si emio podre yo dar
 que pueda satisfacer
 y onolo Puedo alcanzar
 vos lo podeis escoger
 y Escoged una ciudad
 La mejor de mi Reynado
 oalgún castillo afamado
 greg) Yo beso a tu magestad
 Las manos por tal ditado
 y Sacra Princesa no quieras
 Darme tanto no lo quiero
 mas porq' en todas maneras
 Paso a tierra se estanjeras
 manda darme algundinero
 Lucis) suplico q' os sequeis
 Porq' podais descansar
 mandareis Regalar
 y manana os Partireis
 q' os quiero yo contentar
 y becase presto a palacio
 y desele una aposento
 con Rica cama debiento
 Do en ella de su cansancio
 Descanse y tome contento
 greg) Prospera Dios a tu alteca
 mill. años en tu Reynado

Vasre gregorio y quedan el
senescal y lucistela

Senes) bio se es fuerco mayor senora mia
 ni gracia ni prudencia encaualle
 distes aquel donayre y gallardia
 que adorna el seno lucisco del guerrero
 ci enrogiengo sea en mi fantasia
 que es grandisimo púncipe y quiero
 trazar case con vos porq' conbiene
 a la nece si da q' el Reyno tiene
 Lucis) Señor no trateis tal q' es malis nanre
 casarme con un hombre asi benido
 Pues saueis q' de orienre y de leuante
 Duques púncipes condes mean traydo
 Senes) mirad Princesa q' es muy ynpacante
 es agora con se lo Ruego y Pido
 Porq' si vos falcas y yo me muero
 el Reyno dara sineredero
 y abrid los ojos del entendimiento
 mirando q' si aquesto no cumpliera
 y onos lo aconsejaramas no sientro
 otro modo mejor suerte o manera
 con esto cumulo yo aquel juramento
 q' en gouernar el Reyno yo os diuiera
 confurote lo Sagar con diuulpa
 que si el Reyno se pierdesa tu culpr
 Lucis) Confusa estoy y admirada
 no se q' me Responder
 mas teniendome agrauada
 la conq'encia y en cargada
 abrelo de conceder
 y miratulo q' es mejor

al Reyno y soaras
 senes / Dale / Dale / señor
 senes / yras al conquistador
 y al punto llamaras
 y diras q la Princesa
 le pide se lleve aqui
 y yo solo Ruego asi
 Dale y parto luego a la Soa
 mas elo do biene alli

Sale gregouio.

greg / Vra alteca me mande por q quiero
 Gordenar en un punto mi Partida
 senes / suplicoos sopleis bien caualtero
 q dios os hizo hacer esta benida
 con mas facilidad serais Primero
 Rey de aquesta Prouincia y la yda
 por q por palacion de via yn presa
 os quiere Por marido la princesa
 greg / Señor no querais tentari
 De paciencia aur. forastero
 Digo q agiero es burla
 senes / Procuraos sopleis
 es forrado caualtero
 y la princesa es apedido
 Haciendo q su Reynado
 estara muy sopleado
 si quieris ser su marido
 Tal do Por efectuado
 y si vos quieris ami
 Dar me la mano o el si
 aun q la tierra se abra
 no faltara mi Palabra
 mira si quieris asi.

r Todo el Reyno lo aguerido
 la Princesa es apedido
 Por marido y por muger
 seos dora sin detener
 siendo vos de ella Pedido
 greg / Por cierto y o de mi Parte
 aun q no merecedo
 os doy el si mi señor

senes / las manos Parabesarte
 me da sacro enpendor

luis / Dame las manos q quiero
 besarte las mi alegria

greg / Dame las tuas mi primero
 luce ro claro del dia

senes / leuantesey granbrun fo yalegia
 Gordenese gran fiesta y gran trofeo
 Resuenedulce canto y armonia
 celebrese las bodas con torneo
 Publiquen con trompetas q bota
 Pues se cumplido y anido deo
 y vamos dose haga el casamiento
 con danças bayles juegos y contento

Jornada tercera sale gregouio y luis se la cada uno por su parte nosebiendo.

greg / omundo aduco y fiero
 de penas y afliciones rodeado
 dime por q subire
 entan supremo estado
 al gentan gran pecado fue engendra
 r dime me si no fuera

me forme en un desierto y ayunando
 en gracia a dios sirbiera
 y noansi Reynando
 en fuegos y torneos fersejando
 (Lucas) O Redentor diuino
 Do castidad consistetoda entera
 quan grande desatino
 el dia cometiera
 q q brante aquel bto q huiera
 y jure siempre guardar
 La castidad estado tan subido
 Ya ora sin mirar
 Cumplir lo Prometido
 poniendo la promesa en tanto oluido
 (greg) como tendria alepua
 el que a bia de biuir ena flucion
 Jimiendo noche y dia
 en continua oracion
 con ojos alma boca y coracon
 (Lucas) Pues eres dios supremo
 Ya pedio y madalena a perdonado
 Solo re en este estremo
 y nmenso dios sagrado
 borrando de tu libro mi pecado
 (greg) O tablas q aclarastes
 el horrendo pecado en q enjendado
 fuera por que no de justes
 que fuese de clara do
 De iguales la dios fua al masechado
 (Lucas) nomires señor mio
 Pues eres dios y nmenso y soberano
 el grande desbario
 q cometio mi Germano

mas tenme de tu fuerse y santaman
 (greg) ayay (Lucas) Jesus qui ensuspiro
 consuspiro tan ardiente
 (greg) sabras senora soy yo
 que en el alma me toco
 un congojoso accidente
 (Lucas) q es la causa mi senor
 q andais triste cada ora
 De id melo Por mi amor
 a que saos algun dolor
 (greg) no por cierto mi senora
 y Pero como me acordel
 de alla de adome cri
 mi tierra y mi natural
 aquel suspirosa No se
 (Lucas) Jesus no me diga tal
 y no son aquellos suspiros
 De tan liviana ocasion
 suplicoos mi coracon
 que raiis ami de sus bríos
 q os causo aquea Pasion
 (greg) Para q que ceis sauer
 la causa de mi Pena
 no la que raiis entender
 Pues alla en el menester
 no me podiais ayudar
 y no porq no reuenciendo
 que for neis Por mi labida
 Pero es cosa conocida
 que el mal q me esta y riena
 es sin medro y sin medida
 (Lucas) en jamas os Recolastes

Sabras que en el mian. h. lo fize. Salda
 en un bato. Debidio. conmutar. o. o.
 Joana. se da. brocado. y gran. terro
 y. y mas. me. di. so. si. joas. de. nue. v.
 que. en. casa. de. de. nino. he. criado.
 Dote. Sixe. Las. ciencias. Aprende. r.
 con. gran. sol. y. t. na. y. gran. ay. d. do.
 y. Lu. az. Lu. di. se. y. o. en. t. de. r.
 me. for. a. que. ste. caso. se. na. la. do.
 me. di. so. q. de. n. i. an. en. cer. ra. das.
 estas. tab. las. con. la. r. as. di. bu. la. das.
 Lu. as. / So. co. r. re. d. que. nu. m. u. e. ro. di. ge. n. pu. ra

greg) balquedios señora ga sauido
que es esto dios eterno del altura
que asi la demito y Perdio el sentido
cuas Taydieras me señor la sepultura
que lo rubie a goame for Partido
antes qd malle de un gran Perado
e no fio muy mayor auerrenado
o Acord aca d. y abracares
a a quella qe su bienne se encerro
o enid. mi syo aca consolareis
a la angustia da madriga spario

que vos escriui la tabla y en la ma
mande a mi senechal affuerascha
y vos y una madre dia y tumu e z
y la q sin benca iateparido
ya quella tristes y q fue acaer
en aquel gran pecado comido
vos y mi dias la q sin saue
con Germano y con Si Joacome de

Carnal Pecado y soy la que peeo
 contra el mismo s. q. la crío
 greg. O caso miserable y espantoso
 digno de ser pordio muy castigado
 figas hecho de monio cauteloso
 dragon o ser con brauo dañado
 mas Pues la ofensa es hecha al pordio
 Dios de la tierra marcielo estrellado
 Desandando mundo y carne traydo a dier
 are aspera vida en un desierto.

que daos mi madre a dios q. quiero yr
 Do la que a dios la cual me es culpa
 lucis. Desadme hijo mio con boz partir
 Dosatis faga a dios de mi Pecado
 greg. quedaos a dios mi madre por d. fir
 la gente y señorio del Reynado
 q. y redopague por los dos
 la ofensa lo melida con triados.
 lucis. Pues no que reis a casa me hijo mio
 el soberano dios baya en quia
 greg. tan bien q. de con boz genel con fio
 nos a de dar la gloria madre mia
 lucis. Dios te conserve y te defuerca y bio
 q. bendas al demonio en este dia
 y te de aquel estado soberano
 q. tiene para el que es firme xpiano
 greg. lamano medad madre
 lucis. el soberano dios te bendiga
 y tenga de sumano.

Vansse y sale un pescador

Pesca. Caña chistera y carreto
 comencemos a pescar
 Para la vida pasar

que entanta Samba y apiero
 no ay comer sin traua sa
 capia q. sosegado
 es el mar Porbida mia
 no como ayertan ay rado
 que no pesque de albrado
 seis pees en todo el dia

Entran dos Romanos

Nom. 1. Por cierto q. es grande espanto
 gentanta sierras y las yaltomas
 nose halla el hombre santo
 q. andamos a buscar
 ni del ninguno q. sepa dar

Nom. 2. Si aquella boz del cielo
 alla en Roma declarara
 sacia q. Parte del cielo
 el santo hombre se hallara
 con muy mayor Preser se busara

Nom. 3. La boz nonos de clario
 mas q. un hombre q. proprio sea buscado
 Justo Pues merecio
 que fuese co lo ardo
 En la silla del gran Pontifcado

Nom. 4. Hallinos al que meos
 a quel hombre q. pensouillo el mar
 y Por el preguntemos
 si le auisto Pasar
 acaso no lo da del quenta da

Nom. 5. Dios te salue Pescador
 y te de gracia cumplida
 dime en este desierto
 ay berruino o Pastor

O Hombre de santa vida
 Pesca/ es lugar tan apartado
 que jamas topen ninguno
 porq ay tanto despoblado
 que ningun Hombre criado
 ebisto si solo Uno
 y este abra dieſ y seis años
 que en este desierto entro
 vestido de Pobres paños
 y el buen Hombre me conto
 que era de Reynos estranos
 Pero abranle consumido
 las fieras de estas montañas
 o el tigre abra Peracido
 De Gambric o le Sabran comido
 muchas fieras alimanas
 Comē y entonce quando Paso
 di nos acaso supiste
 como ese Hombre se llama
 Pesca/ gregorio tiene Por nombre
 y el aspero aſlado y triste
 y al punto que aqui llepo
 antes q eſtoſe al desierto
 unas Puntiones se echó
 a los Pies y aun a roſo
 la llave en el mar por cierto
 y venmiſe barca le meti
 q me logo le pasase
 ala ys la y le dejase
 acauar subida alli
 Donde nadie le estorbase
 Pero de entonceſ q en
 dieſ y seis años abra
 nunca miſos los ebieron
 ni se riselo comieron

ni menos si bico esta 18
 Comē/ di nos no nos mostraraſ
 Donde le deſte auer
 Pesca/ es como es por demas
 Porq quien sea de carne
 que ningun Hombre osara
 donde ay tanta bestia fiera
 ni enoſar De aquesta manera
 oue al punto los tragara
 y si quisieris aſgun pescado
 para comer Pan obino
 con que paseis el camino
 di nos lo de Demas buen criado
 Pero es otro es de sacino
 Comē/ y haſnos mrd. Pesca/ do
 De darnos como Pasemos
 Porq al punto caminemos
 si quisieris el Ordeſtor
 ha queſe santo hallemos
 Pesca/ ha como de muy viengrado
 De daros todo el cado
 Pero guardaos solo un punto
 Porq es cierto q oſar uſto
 que al q un gran peſcapicado
 y en tal que nos viſis
 a fec. a Reſeſe sacado
 ha la mediaſ conſagrado
 que traſ en la boca deſe
 y la llave es esta Por cierto
 De la pusiſonſe deſe
 el santo quando Paso
 a haſe: vida al desierto
 Comē/ y haſnos mrd. Pesca/ do
 Digno. De conſideraſ

vamos luego a buscar
que si el santo Gomo es real
gran Premio nos san de dar
Nom. 1. P. u. guianos comencar

Dan vuelta al tablado y sale que
gorio con una cadena al pie
Y una tunica y dice de Rodillas

greg. Levanta mis encido por q. pueda
aluar te dios mio consagrado
no es justo de ser la lengua quida
Declaro. Pues son sangre laa. comprado
si en tanta barienda del mundo. Ruda
suplico os no es hopice en mas. P. cado
son oracion. S. en mi memoria
Para q. alcance alla. la eterna gloria

Pesal andad señores galli
Lepore el mas nauagando
o eterno dios. b. e. e. alli
al bricias. Legaos. Ami
y bereis. e. estar. orando

Nom. 1. Gregorio Justo baron
gran P. d. de mas buscado
Por q. dios auia mandado
Porbo. y. reuelacion
Alas el Pontificado
Por el mundo andari. e. ididos
mi. L. Gomo es sinteto pa. b
De can sancio consumidas
De Gambie y sed a fl. p. idos
Por no poder de hallar

Nom. 2. Leuanta de la oracion
cumple el Precepto diuino.

y toma al punto el camino
que en la gran Rebelacion
Remando dios uno y tino
y notienes que Reu. a
en lo que dios amandado
y por te. c. r. t. f. i. c. a. r.
La. l. a. u. e. de. e. e. a. n. d. a. d. o

toma que echaste en la mar
greg. aunque yndigno y Pecador
abie al fin de co. b. e. d. e. e. i.
y v. r. o. m. a. n. d. a. d. o. s. i. n. c. e. r.
Por tanto eterno señor.
establae en mi tu. e. e.
y bamos con la bendicion
Hijos del eterno padre
y Por su muerte y Darion
nos alcance del Perdon
susanta. v. b. e. n. d. i. t. a. m. a. d. e.

Vanse y sale Lucisela y senescal

senes. Decid señora q. sabeis
Porque es ta. i. s. t. a. n. c. o. n. g. o. s. a. d. a.
Lucis. Senescal vos lo saueis
sea de dios consolida
y saueis como Pegue
con mi hermano carnal m.
y prenada del que de
y qued. e. s. p. u. e. s. m. e. c. a. s. e.
con mi hijo. u. e. r. t. a. m. e. n. t. e.
y dame Pena en berdad
el pecado cometido
Por tanto si soys serbido
querria a su santidad.

mellocas y aquesto ospirito
 nes/ Encoñocante adios
 antes tengo de ayudar
 q no oírlo estorbar
 Por tanto amos los vos
 que yo os quiero acompañar
 as/ Como os pareça q bamos
 Porq nos camos sentidos
 eres con es caminas bestidos
 sera bien noq Partamos
 as/ Procuremos de de la
 En el Reyno qui en tu vida
 En que si rra oñida
 se biniere Adiciata
 aya siempre quien de vida
 y bamos Diferenciados
 Porq al punto caminemos
 Por sendas y por collados
 bamos siempre distacados
 hasta q a Roma lleguemos

Vansse y saldrán a cantar.
 y luego saldrá gregorio en Roma
 vestido de pontifical con todos sus
 criados y el conescal y lucisrela
 de bas.

greg/ al auente or angelles diuinos
 el cielo sol y luna y las estrellas
 Para Resir el gran pontificado
 Enbiame s. biuas centellas
 Reser bame señor de desbarib
 q si onews virtudes tume sellas
 en grande core yo el Pontificado
 y el alma y va Agocarde lo estrellado

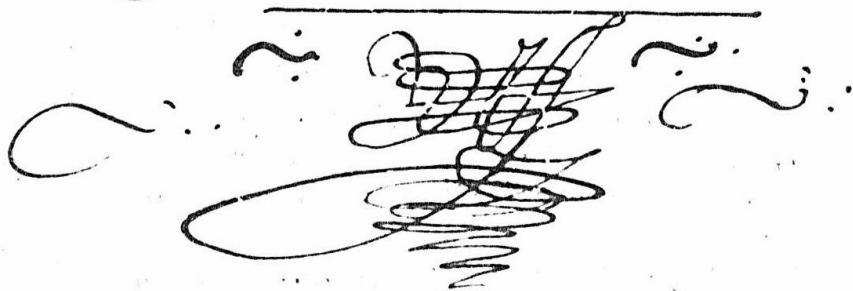
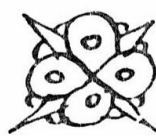
Entra un criado de gregorio

criado/ S. aqui allegado una muje:
 Diciendo q se quiere confesar
 greg/ mandad me la llama y si de nro
 criado/ Señora si quereis, podeis entrar

Entra lucisrela y el conescal

lucis/ besotus sanctas pios padorie,
 Porq poder mi alma remediar
 En fugente. A Parra: porq apus
 con temis Peados poeñeio
 greg/ here or un poico alla de uermana
 Jaquies royen lugar de dio: sugnado
 lucis/ padre diuomiculpa porq sana
 Se amialma puestanto a acastado
 greg/ de uidos sinte mor: de buen agana
 Vasean entrado todos al dñento
 Comencad sermanas de ad presto
 q no ay q Necia: nite me i de ro
 lucis/ confieso padre mio que Peque
 con un sermanomio o carnal m.
 y despues q Penada del oue de
 Pare un yn fante muy secretam
 y biendo esrepecado yo aco de
 q en el mar uese hecho el yno certe
 y siendo ya escapada del pecado
 sin saueir con migo sea casado
 greg/ lo mado de mi alma q vos oy.
 aqui q en lo biente fue en lenda
 Vabos eterno dios mi l: graciada
 Por abernos aqui juntado
 de id tres beas Jesus porq quion

FINIS



APÉNDICE II:
REPRODUCCIÓN DE LA
EDITIO PRINCEPS DE
EL MARIDO DE SU MADRE

COMEDIA
 FAMOSA
 EL MARIDO DE SU
 MADRE.
 DE DON IVAN DE MATOS
 FRAGOSSO.

Personas que hablan en ella.

Rosaura.

Irene.

Enrico, barba.

Gregorio.

Bato, gracioso.

Lombardo.

El Duque de Tiro.

Carlos.

Felipo, barba.

Y Musicos.

Salen Irene, y Rosaura, y Musicos.

Iren. Estos floridos jardines,
 estos quadros, y estas fuentes
 rica guarnicion de plata,
 de tanta garzora verde,
 templen tu melancolia,
 diuiertan tu mal.

Ros. No pueden,
 Irene, cortos aliuos,
 templar grandes accidentes.

Ire. Desde que Carlos tu hermano
 viue deste Reyno ausente,
 si es que viue (el que ignorado
 està ha tanto tiempo) siempre
 te he visto triste, y confusa,
 sin verter vn instante alegre.

Ros. No es essa sola la causa,
 aunque el pesar solo es este: *Ap.*
 Todo me cansa, y aflige,
 si miro al Sol me parece,
 que de sus esferas baxan
 rayos contra mi; si al verde
 jardin, contra mi sus flores
 en aspides se conuerten,
 las alegrías me enojan,
 y las tristezas me ofenden;
 mas sino tuue en mi daño *Ap.*
 Cielos culpa, como?

Ire. Cesse
 tu pena, cantad.

Ros. Ya escucho
 por ver si aliuar me puede:

Musica. Solo el silencio testigo

O 4

ha

ha de ser de mi tormento,
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

Ros. O mi pena se compuso
desta cancion; ò sus breues
razones, de mi congoxa
vissen el color rebelde,
pero no que a ser iguales,
fuera imposible el valerse
de tan retorico estilo,
y de afectos tan valientes,
que ay penas que se inuentaron
para el pecho solamente;
y el que mejor su mal pinta,
es el que menos le siente.
Bolued a cantar la letra.

Mus. Solo el silencio testigo, &c.

Ros. Elpejos son estas voces,
donde contemplo euidentes
mis pesares, mas ningunos
como los mios ser pueden;
pues no ay ninguno en el mundo
que no pueda concederse
a la voz, sino el que siento,
que solo el remedio tiene
en el dolor de callarse,
sin dexar de padecerse.

No canteis mas, idos todos.

Greg. Señora.

Ros. Dexame Irene.

Ire. Ya te dexo, algun dia
te pesara mas de verme. *Vase.*

Ros. A quien aura sucedido,
cielos, lo que me sucede!
quien creera, cielos piadosos,
que fue de mi infeliz suerte
la causa, vn hermano ingrato;
quien creera, que pudo al verme
dormida, tirano asombro!
osar, ha prodigio albe!
amante (mateme el suspiro)
cigo (el pesar me suspende)

arrojado (ò vil cautela)
atreuerse (injuria fuerte)
a profanar de mi honor:
mas como la voz se atreue
pasar del pecho a los labios,
el secreto, que aun los breues
suspiros, no son capaces
de entenderle, ni entenderse,
pues de su violencia, al ciego
lance, para mas crueles
memorias, de mi desgracia
quedo en mis entrañas este
delito, con alma, y vida,
fruto infeliz de vn albe
crimen inorme, y creciendo,
llegose el tormento brebe
de dar a luz el efeto
de aquella causa insolente;
y porque quedasse oculto,
con mi propio hijo cruelmente,
andue, pues, de la noche
fiando el secreto en esse
rio, que el Parque diuide,
le arrojé, ò duras leyes
de vna politica injusta!
y para que no muriese,
en vna caja de mimbres
le puse industriosamente,
donde quien podia librarle
seria el volumen leue,
facil bax el anegado
en sus montañas de nieue;
pero lo que mas me affige,
es ver, que aun estando ausente
el agravio de mi agrauio,
le quiero, que amor es esse?
no es mi hermano, si, pues como
me acuerdo del que me ofende:
Cielos cuíadme la vida,
ò hazed que e delirio ardiente
desse mal nacido afecto,
en mi memoria se temple.

Sal.

Sale Filipo.

Fil. A gusto de vuestra Alteza,
todo el Senado obediente,
esclavó los casamientos
de Escocia, y Grecia.

Ros. Conviene
el hazerlo así por muchas
razones.

Fil. El que pretende
con justo título ser
vuestro esposo, es el valiente,
y excelso Duque de Tiro,
para cuyo efecto oy viene
a hablaros su Embaxador,
y para esto solamente,
a fuera licencia aguarda.

Ros. Filipo, infinitas veces
al Senado he respondido,
que en quanto estuviere ausente
mi hermano, no he de casarme,
y es porfia impertinente.

Fil. Casaros señora, es justo,
que así lo pide la plebe.

Ros. Al Embaxador del Duque
podeis ausar.

Fil. Ya viene
a proponer su embaxada.

Ros. Ha si el Senado supiese,
la razón por que reuso
el casarme, diferente
fuera, en apoyar mi intento;
pero sufra el pecho, y deme
el Cielo en tantos pesares,
valor para defenderme.

Sale el Duque, y Lombardo.

Duq. No te apártes de mi lado
Lombardo.

Lom. Tus pasos sigo.

Duq. Amor, que nuevos disfraces
son los que agora he visto,
pues soy por ver a Rosaura,
Embaxador de mí mismo;
rara beldad! nuevo asombro
de muger; turbado miro
su hermosura; pero quando
amor, no fue siempre niño,
delante del dueño amado.

Irene al paño.

Iren. Aquí oculta me retiro,
por ver lo que le responde.
De atención su talte es digno.

Fil. Llegad, que su Alteza aguarda.

Duq. Vn imposible conquistó
a vuestros pies gran señora.
Llega el mas amante, y fino
idolatra de sus rayos,
pues oy representa al viuo
el original.

Ros. La copia
de Embaxador es lo mismo,
que el dueño que representa:
Sentaos.

Sientanse.

Duq. Extraño estilo!
en su cortedad reparo,
de riguroso, y de esquivo.

Ros. Proponed vuestra embaxada.

Duq. A tu retórica pido
amor, nuevas agudezas,
para avasallar sus bríos,
diuina Rosaura, en cuya
beldad el Cielo a prodigios,
para admiracion del Orbe,
cifró su retrato viuo.

El primero Rey, que en Siria
cintó el laurel pretendido,
fue Viomundo, cuyas armas
contra el Persiano dominio,

ne opunieron victorias,
 hasta que a valientes filos
 de blandidas amenazas
 de esfuerços executiuos,
 sacudieron la coyunda
 del ombro heroico oprimido;
 que al vil grauamen del Persa
 estuuo violento vn siglo.
 Succedióle dignamente,
 en su Estado Casimiro,
 que en Margarita su esposa,
 tuuo de vn parto dos hijos;
 y porque en los dos no huuiesse
 discordia alguna, preuino,
 que de Siria el cetro Augusto,
 igualmente diuidido,
 se repartiesse en los dos,
 con renombres bien distintos:
 al vno, intitulò Duque,
 de la gran ciudad de Tiro;
 que es el Estado que oy goza:
 y al otro dar nombre quiso,
 de Principe de Antioquia,
 que es de aqueste Señorio
 la mitad; quien le hereda,
 es vuestra Alteza, infinitos
 Principes de toda el Asia,
 intentaron presumidos,
 en Siria enlaçar su sangre.
 No admitieron sus diuinos
 vuestros abuelos, que siempre
 quisieron tener vnidos
 estos dos Reynos, casando
 continuamente los hijos.
 El Duque, pues, viendo agora
 la justa razón, y estílo,
 con que siempre estas Coronas
 se vnieron, le dió motiuo
 a proponer estas bodas,
 no porque en climas distintos,
 capaz lugero le falte,
 para lograrle marido,

sino porque firme amante
 de vuestra Alteza, por siglos
 cuenta los instantes breues,
 a su esperança prolixos,
 pues viendo
Ros. Basta, no gussto
 que prosigais. *Duq.* No prosigo,
 pero que razón os mueue,
 para que del Duque inuisto,
 no atendais a la embaxada.
Ros. Ya todo lo he entendido.
Duq. Como al hablar de su amor
 me atajasteis. *Ros.* Imagino,
 que esso viene a ser ocioso,
 pues no pretendo admitirlo.
Duq. Así al Duque se responde?
 al Duque, de cuyos brios
 tiembla todo el Orbe, al Duque?
Ros. Al Duque, si, al Duque mismo
 le respondiera lo propio.
Duq. Yo sé que vuestro desvío,
 se templara en su presencia,
 porque os adorá tan fino,
 que merecieran sus ansias,
 lugar en vuestro carino.
Ros. No pienso tomar estado,
 sin saber si es muerto, o viuo
 mi hermano, y así le direis,
 que otra vez no le permito
 que remita embaxador,
 sobre esta materia. *Duq.* Auiso
 es este, que ha de sentir
 con estremos infinitos,
 que es arrojado, y recelo
 en el algun precipicio.
Ros. Que precipicio.
Duq. Es que está
 en los pueblos fronterizos
 con su exercito, aguardando
 aqueste si pretendido,
 y sino es como desea,
 enojado, y vengatiuo,

inten:

Intenta entrar conquistando
vuestros Estados. *
Ros. Estimo
su resolución yizarra.
Duq. El lo funda en hecho digno
de su memoria, y fineza,
porque si os conquista, es fijo
que impida quanto pretenda
lograr el cielo diuino,
de vuestra rara hermosura:
Luego es amante, aduertido,
en ser oy cruel con vos,
por ser piadoso consigo.
Ros. Tan cierto de la victoria
el Duque se halla imagino,
que tiene escrituras hechas
sin duda con el destino:
Duq. Es su poder singular,
y su valor infinito.
Ros. Pues yo, sin la confianza
que propone vengativo,
le he de salir al encuentro
con mi gente, a ser testigo
de tanta osiada arrogancia,
de tanto orgullo arreuido,
que a mugeres como yo
(sin mi estor) es mal adbitrio
valerle de la amenaza,
para rendir su albedrio. *Vase*
Iren. Si Rosaura se inclinara
al Duque, como me inclino
a su Embaxador, yo se
que fuera fauorecido. *Vase*
Fil. Vassallos tiene Rosaura,
que en la campaña, a los filos
sangrientos daran la vida,
por defender sus motiuos. *Vase*
Lomb. Buenos auemos quedado.
Duq. Contra mi propio me irritro,
en mis coleras me abraço,
y en vano el fuego reprimo.
Lomb. Tu tienes la calentura;

pero a mi me ha dado el frio.
Duq. Mas pues es impropia haz aña
en vn pecho esclarecido
de femeniles agrauios,
desquitar desprecios viuos:
Con mi exercito, talando
sus campos, sere prodigio
de amor, y vengança a vn tiempo,
horror, allombro, y castigo,
para que ninguno entones,
por dichoso, o por altiuo,
pretenda lograr amante,
lo que alcázar no he podido. *Vase*

*Salen Gregorio, y Bato de villa-
nos, Gregorio con dos libros,
y espada.*

Bat. Lo mas del dinero, en dos
libros, tonto, majadero,
has empleado:
Greg. El dinero de que sirue.
Bat. Vltre Dios.
Greg. Los libros son los regalos
del sabio. *Bat.* Por perenal.
Tu padre. *Gre.* Qué, harán: e mal.
Bat. No. *Greg.* Pues que.
Bat. Matárre a palos.
Greg. Comprar libros, no es error,
pues saben darme liciones.
Bat. Mejor fueran dos salmones,
que saben mucho mejor.
Gre. Que importa el aver dexado
por la ciencia el vil metal;
quando en cambio del caudal,
vengo de joyas cargado.
Bat. Qué joyas son.
Greg. Ellas ciego,
este es el grande Plutarco.
Bat. Pues dime, esse puto Malco,
no era mejor para el fuego.
Greg. Elle trata de Sabá,

y del

y del gran Rey Salomón.

Bar. Pues digo, esse Rey Salmon,
y essa Reyna que se va,

son pescados que has traído?

Greg. Salomon, mentecaton,
y Sabà.

Bar. O, si es salmon que se va,
estará podrido.

Greg. Que espada.

Bar. Que bien la pinta.

Greg. Esta si que es prenda honrada.

Bar. No tal, pues está preñada.

Greg. Porque preñada.

Bar. Anda en cinta;

dime, y quanto te ha costado?

Greg. Lo restante del dinero.

Que filos, quelindo azero
para reñir.

Bar. Éstremados.

Gre. Que bien en el brazo brilla.

Bar. Para que es tanta yambolla;
yo he visto perder la polsa,
por triunfar con la espadilla.

Gre. Las armas, y triunfos son,
las basas de mas firmeça,
lo que estos por agudeza
vencen, estas por razon;
ò noble azero, que imita
al rayo, en lo bien forjado;
quantas coronas has dado,
y quantas coronas quitas:
Mas saber quisiera yo,
si acaso, espada por ti,
he de ser dichoso.

Dentro. Si.

Greg. V si desgraciado.

Dentro. No.

Bar. El eco te ha respondido,
si, y no. *Greg.* El saberlo espero.

Sale un niño de pastorcillo.

Niño. Sino te apartas cordero,

te he de tirar.

Greg. Que aura sido.

Bar. Ay que zagal tan hermoso.

Greg. Bella afrenta es del arniño:

Quién sois prodigioso niño,

que de presagio dichoso,

oy serais a mi cuidado?

Niño. Tu me lo dirás después;

porque esta espada que ves,

le te ha de boluer cayado.

Gre. Cayado? esse es gran daño.

Niño. No tal, pues le ha menester,

quien ha de venir a ser

Pastor del mayor rebaño. *Va.*

Greg. Llamale. *Bar.* Há zagal.

Sale Enrico viejo, de villano.

Enr. Que es esto.

Bar. Tente, que nos has quitado

Enrique de vn gran cuidado.

Enr. Estas loco. *Bar.* Y tu molesto.

Enr. Y los dos auéis traído,

lo que os mande. *Greg.* Yo.

Bar. No tal,

que este comprò del caudal

libros, espada, y vestido.

Enr. Yo no acabo de entender

Gregorio tu fantasia:

si al lugar mi amor te embia,

por lo que emos menester,

empleas lo que te entrego,

en vn neblí generoso,

en vn arcabuz lustroso,

sangrienta embidia de fuego,

y agora en libros? senales

son de ti indignas; pues ves

que esse exercicio, solo es

para espiritus reales;

y por mas que te corrijo,

nunca puedo reducirte;

desde oy mas no he de sufrirte;

porque tu no eres mi hijo.

Bar.

111

a vnos pecadores dixe,
que facasen la cestilla;
y antes de entrar en su esquite,
piadosamente las olas,

tan blandas como apacibles
la llegaron a la orilla:

donde entre olandas sutiles,
vn recién nacido infante venia;

y al descubrirle el rostro risueño
vimos de Arabia el oro felice

en su frente, cuyo alfeó, bordado a varios matices,

mostraua ser rico el dueño;
si bien fue dueño inuencible.

ni bien fue dueno inuencible,
 pues sin piedad ciegamente,
 en ocasion que peligró

en cuna que peligró
un inocente a las aguas,
entregó en cuna de mimbres.

Tu eres este, y porque el caso no te parezca imposible.

no te parezca imposible,
esta lamina granada,
para mas señas truxiste.

para mías leñas truxiste;
nunca salio de mi pecho,
hasta agora que veniste.

halla a ora que veniste,
con tus yerros a empenarme
que a questa verdad se explic

que aquesta veritat se expliqui
Tomata; y veras en ella
el principio y el origen

el principio, y el origen
que has tenido, porque y o,
aunque orien- 6

aunque quiera referirte
 mas de aquello, no sabrè;
 solo te dirè:

...falo te dirè que hize, —
que en mi casa te criastes

por hijo mio, a quien di fe
siempre el renombre de padre.

Mira ahora si coliges
de esta lámina, y sus letras,

el tronco de quien naciste,
la sangre de que procedes,

os alientos que en ti viven
el valor que te acompaña.

clanimo que te rige.

Girg.

453

Greg. Valgame el Cielo mil vezes!

Bat. Ya mi tambien.

Lee Gregorio.

Asi dize:

Sabed si acaso los Cielos;
en salvo este Infante admiten,
que siendo traidor su padre,
nació de madre infelice.
Que es esto que por mi passa,
que voz, y aliento me riade!
ô nunca à saber llegara
el principio de mi estirpe,
pues por salir de vn ahogo,
entro en otro mas terrible;
viendo que mi dura suerte,
para que mas se aniquile,
mis altiños pensamientos
en esta afrenta se escriue:
Mas buelua la voz al pecho,
y este instrumento que mide
mi suerte a tiranos ralgos
guarde tambien, que el origen
desta memoria, algun dia
podrá de acuerdo servirme,
para que con hechos nobles,
sus borrones buelua en timbres.

Guarde la lamina.

Bat. Muy gentil executoria,

Gregorio amigo te ciñes.

Greg. Pues naci tan desdichado,
que con verte en traje humilde,
te afrentas de ser mi padre,
desde aqui intento partirme,
adonde jamas me veas.

Mas q̃ estruendos de clarines *Toca*
son aquestos.

Enr. Vna nabe
desde la playa, partirse
intenta. *Gre.* En ella me isè.

Enr. Y a que tierra quieres irte.

Gre. Dónde me lleuare el hado;

mi afrenta el valor desquite;

Dentro vn Piloto.

Pil. Ay quien se quiera embarcar
passageros al Esquife.

Greg. Quereis q̃ con vos me embar.

Pil. Esta nabe que el mar rige, (que
es de la illustre Rosaura,

Princesa de Antioquia insignes,

que contra el Duque de Tiro,

publica sangrientas lides;

si vos quereis sentar plaça,

venid que destos confines,

tambien van otros mancebos.

Gre. Con vos intento partirme. *Vs.*

Pil. Venid que el baxel aguarda.

Greg. Ya yo os sigo.

Bat. Hombre que dizes,

Enr. Mejor será que te quedes,

que como propongas firme

la enmienda, yo te prometo

de ser tu amigo.

Greg. Imposible

es quedarme por aora.

Enr. Detenle Bato.

Bat. No has de irte.

Greg. Arrojareme a estos mares.

Enr. Mi tierno amor te lo impide.

Greg. Matareme con mi aliento.

Bat. Parecemos matachines.

Enr. Que no te obligue mi llanto.

Greg. Es en vano persuadirme.

Enr. No ay remedio.

Greg. Esto ha de ser.

Enr. Estrano dolor me oprime

el coraçon; me enternece;

ay Gregorio, y que difícil

camino quieres tomar.

Greg. Esto es nacer infelice.

Enr. Pues abraçame.

Greg. No llores.

Enr. No lloro, que efectos tristes

se.

serán de algunas memorias,
que acaso el corazón gime.
Bat. Ahora bien, quiero llorar
entercio, por divertirte:
Que en fin te vés?
Greg. No lo vés.
Bat. Y es cierto, que quieres irte?
Tocan.
Greg. No ay duda, mas ya me auisa
el clarín. *Vase*
Enr. Sus pasos sigue,
Bato, y no te apartes del.
Bat. Siempre a este muchacho quise,
porque es como vn pino de oro.
Enr. Con gran cuidado le asiste.
Dentro Gregorio.
Greg. Padre a Dios.
Enr. A Dios Gregorio,
hijo de mi no te olvides.
Greg. Lo mismo te pido yo.
Enr. El Cielo tus pasos guie.
Gre. O quien pudiera quedarse!
Enr. O quien pudiera seguirte!
Bat. A Dios mantes, a Dios guerra,
a Dios burra, a Dios mastines,
a Dios bacas, y lechones,
a Dios cabras, y rediles,
a Dios gallinas, y gallos,
sabuesos, quiquiriques,
que con miedo de la guerra,
se va Bato aun antes de irse. *Vase*
Enr. Fuese, ay de mi! ¿he de hazer,
que mal hice, que mal hice,
en declararle quien era;
mas bolucré a reducirle.
Dentro. Muera, ma talde.
Dent. Carlos. Villanos,
todos contra vn infelice;
válgame el Cielo!
Enr. Que es esto,
toda la distancia mide
de aquel cerro presuroso
vn hombre.
Dentro. Muera, seguilde.
*Sale Carlos mal vestido ensangrenta-
do, con vn as ramas, y la espada
desnuda.*
Enr. No hará, pues de mi se ampara
Hombre infeliz, que veniste
a ser lastimoso objeto
destos montes, y a servirme
de alivio a mi mal, si acaso
con otro se alibia vn triste;
dime, quien eres?
Carl. Yo soy
noble anciano, a quien rendirme
deuo, por la accion vizarra,
con que piadoso me asistes:
Yo soy, mas quien dixera, *Ap.*
que sien do Carlos yo, desta manera
vn Principe heredero,
llegasse a tal estado, mas ya infiero,
que por traer mi error siempre conmigo,
de la fortuna soy justo castigo.
Enr. Prosigue, y no suspenda
tu llanto mi cuydado.
Carl. Vn hombre soy perdido, y desdichado,
que de su illustre Patria fugitivo,

que con fuerza tirana,
 me oprime con memorias de vna hermania
 por doze años, al Cielo firmemente
 propuse andar ausente,
 y muchos mas aura, que temerolo
 de mi misma passion, me vengo huyendo
 a los montes, por ver si mis sentidos,
 en tanta soledad hallan o luidos,
 que borren la memoria,
 complice en el delito de mi gloria.
 Y despues que con passos desusados,
 corro mares, y tierras apartados,
 buscando con la ausencia a esta locura
 algun remedio, o limitada cura,
 ellos bolques penetro, y fatigado,
 viendo que el alimento me ha faltado,
 a ellos verdes frutales
 el hambre me lleuo, y criminales
 tus guardas, contra mi se amotinaron,
 y injustamente assi me maltrataron,
 sin ver que es error graue,
 que falte al hombre, lo que sobra al aue.
 Pero no, que si miro a mis errores,
 en brutos las piedades son mejores,
 pues si ofende en el suelo
 al hombre el animal, el hombre al Cielo:
 que les perdones su rigor te pido,
 pues la culpa de todo mia ha sido.
Enr. No la pena te affija de esta suerte,
 que igual se ha de mostrar el yaron fuerte,
 aqui hallaras amparo,
 en tus tristes fortunas mas reparo,
 que quien eres no has dicho.
Carl. Para estraña!
 a dezirte lo aqui no me acomodo,
 que al Cielo le vote silencio todo.
Enr. Valgame el Cielo santo!
 que es lo que miro, pero no que tanto
 oculto no estuuiera,
 y de su vida algun indicio di era.
Carl. Valgame el santo Cielo!

Si este hombre me conoce es vil recelo,
que en este traje, y mi sero semblante,
yo mismo me ignorara semejante,
luego que al verme has puesto mas cuidado.

Enr. Sucesos de turmal me han acordado.
De Carlos successor de Antioquia digno,
que dicen?

Car. Ay de mi!

Enr. Que ha muchos años
que no se sabe del.

Car. Climas estraños
le hospedarán quicás.

Enr. El me ha deuido
la obligacion mayor, el mas subido
extremo de fineza.

Car. En confusion mayor mi mal tropieça:
que fineza.

Enr. A fin tiempo dirà el labio,
la obligacion qual fue.

Car. Dudas renueuo, *Ap.*
(que obligacion serà la que le deuo)

finezas à vn villano,
deue vn dueño de Antioquia soberano.

Enr. Aquí donde me yès, la Corte vn tiempo
pisè mas de veinte años,

y aqui me retiraron del engaños.

Enr. Entra pues, que en aquestas alquerias
repararte podràs algunos dias.

Car. Pague el Cielo, ò padre tu cuidado;
confuso sus razones me han dexado.

Enr. En mi tendràs vn verdadero amigo.

Car. Todo soy confusion.

Enr. Vèn. *Car.* Yà te sigo.

*Ense, y salen Rásaura, Irene, solda-
dos, Filipo, tocan.*

Enr. Espera gallardo joben,
à cuyo valor, y esfuerço,
te serà siempre deudora
mi vida à pesar del tiempo.
Filipo, hazed que lesigan,

que le han de matar recelo;
mas seguirle es imposible,
puès con el polvo rebuelto,
y empañado el ayre a nubes,
confunde los elementos.
Ampare el Cielo tu vida,
noble garçon, que a despechos
has librado mi persona.

P

de

de prisionera, y del riesgo, rescatado lo que por tu vida he hecho:
Fil. Señora, de esta colina: *Gregorio* es mi nombre, y tanto
despeñado vn hombre vico, como se inclinan dís pensamientos
y arrastrando heroicamente en presas altas, que juzgo
estandartes, y trofeos, como viene este mundo estrecho,
viene hasta el valle rodando, de suerte; pero ¿escúcho! *Tuc.*
Ref. El es, socorre de presto,
que con toda mi Corona
no pago lo que le deuo.
Fil. Es en vano, pues ya llega
à tus pies.
Ruedan Gregorio, y Bato con
vanderas.
Greg. Valgame el Cielo!
Bar. Valgame vn cohén! *Greg.* y he de salir al encuentro.
Ref. Levanta, bicarro jobe del suelo; *Fil.* El Duque, sus escuadrones
toma aliento, y si quien eres, *Ref.* manda juntar en el puesto
que desempeñar me quiero
de la duda, con premiarte
la accion de tu illustre pecho.
Greg. No la vanidad, señora,
no la esperanza del premio
me han movido a socorrerte;
la piedad si, y el empeño
de verte ya prisionera,
y que como roca al viento,
te resistas bicarra,
dando al cesiro tranfesso,
relampagos en heridas,
y lluvia de oro en cabellos:
Ademas que no es fineza
el librarte, quando vco,
que en vn elpíritu nobre,
que busca aplausos eternos;
o sea injusto, o no injusto,
quando ve tan grande empeño,
se debe de poner siempre
a la parte de los menos.
Greg. Luego no me veltes nada
en librarte deste riesgo,
pues hiziera por qualquiera,

Ref. Dimete patria.
Greg. Pequeño
de ella he salido, y la ignoro,
solo mi patria es mi aliento,
solo mi sangre, esta espada,
y padres, solo mis hechos;
esta es mi descendencia,
que en breue te la refiero,
porque estan tocando al arma,
Fil. El Duque, sus escuadrones
donde quedo de rorado.
Ref. Esso, Filipo recelo,
si no tengo la vida a tanta
sangre derramada, y quiero
hazer con el Duque treguas.
Greg. Ven conmigo
Bar. No haré tal:
Ref. Defienda tu vida el Cielo:
no se que he visto en este hombre
de valor; que con estremo
me inclino a fauorcerle;
de suerte que suba, empero
vemos de ver en qué para
lo que ha intentado resuelto.
Bar. Yo me retiró de miedo
al quartel de la salud,
porque muy malo me siento.
Dentro batalla.
Poder de Dios, qual se castan,
que chincharrazos tan bellos;
viue Christo que parece
que estan asiendo torreznos;
aqui no estoy muy seguro,
que este es lugar de gran riesgo

si desta escapo, otra vez
he de elegir mejor puesto:
zàs, san Bruno, qual se virlan,
quien fuera agora vencejo,
para estar de aqui cien leguas.

Dentro el Duque.

Duq. Ten el impulso violento.

Dentro Gregorio.

Greg. Agora veràs de quien
hizille tanto desprecio.

Sale el Duque retirandose de Gre-

gorio, y cae.

Greg. Rindete.

Duq. Ya, ya me rindo,

que nõ sè que en ti contemplo,

que alguna deidad te assiste.

Bar. Tomo las de Villadiego.

Duq. O pesia a mi, y a mi suerte!

a vn rapaz concede el Cielo

tanta fortuna: ha soldados.

Gre. No llares, q̃ muerto, ò preso

has de quedar, pa q̃ no digas.

Duq. Contra mi! no te quejas

me irrita; meior es mucho.

Pietro. Victoria por la Princesa.

Sale Rosaura, y todos, con las espa-

das desnudas.

Ros. Vencimos, pero que es esto!

Gre. Señora, a tus plantás tienes

al Duque ya prisionero.

ya le vencí en la batalla.

Sale Bato con Lombardo atado.

Bar. Yo cautivè a questo perro.

Ros. Tu soberuia te castiga.

Lomb. Sueitame.

Bar. No vengo en ello,

que es verguença que vn soldado
se aillase a soltar vn preso.

Duq. Como no muero.

Ros. Filipo, al Duque
conducid luego,
de mi Palacio a la torre,
con la decencia, y respeto
de su sangre.

Fil. Al punto vamos.

Duq. q̃ esto me suceda, cielos! *Vanse.*

Ros. A mi Corte mar che el campo.

Greg. Ya todos te obedecemos.

Ire. Lastima el Duque me ha dado,
y he de librarle si puedo, *(Ap.)*
y hazer dandome la mano,
que sea de Siria dueño.

Ros. Que en fin Gregorio a tu braço
a questa vitoria deuo?

Greg. No señora, a tu grãdeza
se deue el feliz sucesso.

Ros. Por tuyo queda el aplauso.

Greg. A ti se deue el trofeo.

Ros. De ti ha nacido.

Greg. Es engaño,
que tú me has dado el aliento.

Ros. He de honrarte.

Greg. Ya me ilustras.

Ros. Con premios.

Greg. No los merezco.

Ros. Mas que todos,

Greg. Por ti sola.

Ros. Por tu valor.

Greg. Es pequeño.

Ros. Mucho ha crecido.

Greg. A tu sombra.

Ros. Quien le ha dado luz.

Greg. Tu cielo.

Ros. O joben si fueras mas.

Greg. O muger si fueras menos.

Fin de la primera jornada.

P 2

ION:

I O R N A D A

S E G V N D A

Dentro todos.

Viva nuestro dueño heroico
con Rosaura muchos años.

Otros.

Gozen infinitos siglos
de felicidad entrambos.

Sale Carlos.

Car. Ha, pesa mi que esto escucho.
Rosaura en agenos brazos
oy logra sus bodas, Cielos!
Apenas de mi palacio
piso el umbral, (ha fortuna!)
después de naufragios tantos,
quando oygo.

Dentro.

Viva Gregorio.

Car. Miente la voz, y el villano
que por Principe jurare
a otro dueño soberano,
viviendo yo, no soy yo,
único señor de quanto
contiene Antioquia? no heredo
por mi sangre a questo Estado?
Como vilmente en mi ausencia
coronais, ciegos, vasallos,
de mis triunfos otra frente?
y olvidais, mas no me espanto,
que por ser vn error solo,
merece ser olvidado
del Cielo vn hōbre, no es mucho
que de mí, que arrastro tantos,
padiendo olvidarse el Cielo,
oy se olviden los humanos.
Buelva la quexa a mi aliento:
Yo no me ausenté bicarro,
por ver si esta pasión ciega.

este afecto, este bastardo
delirio; esta afición torpe
podia olvidarse? es llano,
pues como a mi Patria buelvo
quando mas inficionado
el corazón deste ingenio
arde en meral hōle caustio.
Como! mas Cielos, que estais
viendo, como en vidrio claro
del hombre los pensamientos
Como concertais los Astros
a vna inclinacion tan ciega?
no infundis en los hermanos
aquel natural respeto
de amarse con amor casto
de historias graues no consta,
no consta de textos sacros,
que en semejantes delitos
hallo luego el desengaño.
Arrepentidos aquellos
que en este error se empeñaron,
porque razón viuo solo
de vosotros olvidado,
sin que me temple esta llama,
este ardor, este contagio,
este aspid, este veneno,
la ausencia de tantos años?
O no es Rosaura mi hermana,
ò es mi corazón de marmol,
de bronce duro aura sido
mi pecho, que es lo mas claro;
mas pues, que el vencerme yo
consiste en mi propia mano,
y no aprouechan retiros,
ni ausencias contra este encanto.
Alarde he de hazer del riesgo,
y oculto, y dissimulado;
pues no podrán conocerme
por lo mucho que ha que salto.

de Don Iuan de Matos Fragoſſo.

115

A los ojos de Rosaura
he de vencer este palmo,
esta pasión que me ciega,
este delito que arrastro;
este enigma que nie oprime;
hasta que al vanko amarrado
de la razón, mi aluedrio
de vn horror tan obstinado
las viuas torpes raíces
del pecho arranque à pedaços.
De la ponçonia que el aspíd
derrama/el enuenenado,
se cura, porque vn veneno
con otro se templá, el rayo
q̃ me ha muerto, el rayo mismo
me ha de curar, emprendamos
todos los medios posibles
para salir del engaño.
No quiero Estado, ni Reyno,
goze otro de mis aplausos,
solo procuro vencerme,
pues soy mi mayor contrario:
Porque cessando en mi pecho
accidente tan extraño,
descubriendome a los mios,
quito a mi pena vn cuidado,
doy a mi corona vn gusto,
vn triunfo al Cielo le añado,
al error vn escarmiento,
y à mi resistencia vn lauro.
Mas quien será de Rosaura
esposo?

Sal. Bato vestido de negro ridículo.

*Bar. Afuera que mancho,
salto, y brinco de contento,
pues es Principe mi amo.*

*Car. Mas lo que este hombre dize,
desde aqui quiero escucharlo.*

*Bar. Que officio le pediré
sobre el secreto que guardo
de su origen, el officio*

de guardadamas no es malo,
mas es officio capon;
yo quiero officio de gallo,
el de alabardero es bueno,
que es de lealtad, mas reparo,
que tienen todas las noches
quínolas, y sueño baxo;
mejor es ser, si hago versos,
villanci quier de Palacio,
que en fin es cargo de letras,
aunque ninguna de cambio.
Aora bien, yo elijo ser
bufon, que es bueno, y varato:
èl viste buenas camisas,
y come en casa de quantos
se combida, ò le combidan,
rompe galas todo el año,
con Principes es truhan,
no salen jamás al campo,
porque nunca tienen duelo
aunque encaxen a sus amos.
A su frialdad llaman chiste,
a su horror desembaraço,
à su malicia, agudeza,
y a su atreuimiento garbo.
Al que es pretendiente nuevo
se le entran por los dos lados,
y le dizen muy en ello,
en la comida se ha hablado
de vuestreñoria, y sospecho
que ha de tener buen despacho;
y el gusto de prometido
se lo pagan de contado,
hablan gordo, y hablan tiple,
salen, y entran en Palacio,
todos les hablan rilueños,
y ellos tal vez esperados
juegan muy lindos doblones,
dizen rezió, digo, y hago,
comen, visten, campan, triunfan;
con todos los Cortesanos,
gastan muy lindos sonibrerós,

P 3

guara;

guantes de anbar, buenos cabos,
famosísimo adereço,
y mucho mejor cauallo;
mas si aquesto es ser bufon,
donde está lo deshonorado:
à aqueste oficio me atengo.

Car. Ha Cauallero?

Bat. Ha soldado.

Car. No me direis?

Bat. Picaron,

yo señoria me llamo.

Car. Soy forastero, y

Bat. Por esso.

os culpo mas mentecato,

que vn señor desde vnalegua

se conoce, en lo delgado,

en el pie, y pierna jarifo,

en el talle, en el mostacho,

en la voz, en las acciones,

en el ayre cortesano;

teniendo para mas señas,

como yo los ojos garços.

Car. Perdonad.

Bat. Dezid agora

si os puedo servir en algo.

Car. Quien es el Principe nuevo

que aclaman oy, porque extraño

por ser forastero el modo.

Bat. No preguntais mal,

que es raro suceso.

Car. Hareis me gran gusto

de referirlo.

Bat. Escuchaldo.

Después que Rosaura bella,

(que guarde el Cielo mil años),

quedó vnica heredera,

por la ausencia de su hermano.

Solicitó ser su esposo

el Duque de Tiro, y tanto,

que por fuerza de armas quiso

lograr su intento: à estoruo, y lo

salio à campaña Rosaura;

venció heroica a su contrario;

pero deuio la vitoria

al mas valiente, y bizarro

mancebo, de cuyos hechos

serán para eternizarlos

ray, corta lamina el bronce,

y breuelisonja el marmol.

Gregorio es su nombre, y siendo

luz del valor con su brazo,

hizo al Duque prisionero;

y en esta torre encerrado,

llora su aduersa fortuna.

Creció con esto el aplauso

de Gregorio, tanto, que

llegó a nombrarle el Senado

por General; a este tiempo

los de Tiro combocados,

viendo a su Principe preso,

aquesta Ciudad cercaron;

cuyo cerco fue tan grande,

que el de Numancia, y Cartago,

se quedó atrás, pues llegó

à valer vn perro braco,

para el natural sustento

vn millon.

Car. Vamos al caso.

Bat. Vamos al caso, Gregorio,

viendo aprieto tan extraño,

se resolvió con sus gueses

à salir furioso al campo.

Y apenas el Alua hermosa,

para aliar su trançado,

del biombo de vn gran monte

corrió el frondoso aparato.

Quando el generoso joben,

montando sobre vn cauallo,

(permitidme quecos repinte)

que no ha de siempre vn lacayo

hablar en termino humilde.

Car. Pues en vn nombre tan baxo

trocastes la señoria.

Bat. Yo Señoria me llamo;

mas señor mío es Italia,
y no ay que apurarlo tanto.

Car. Vamos al caso.

Bar. Es muy justo.

Era como digo, blanco
el bruto, y como Narciso,
de su hermosura, las manos
redoblava como espejos,
para mirar su retrato:
todo asombro, y fantasía
del bruto, fue ayroso rasgo,
aun mas ligero que el viento
hijo adoptivo del Austro:
el suelo lleno de espumas,
y es, que como iban pisando
quatro eslabones, las piedras
apagaba anticipado,
el alquitran de su furia,
(que fue provido reparo
para no encender el monte
irle primero neband.)

Car. Vamos al caso.

Bar. No importa,
que tambien esto es del caso.
Dio sobre los enemigos,
rompiendo, y desbaratando
à fuego, y sangre su gente,
con que el sitio levantaron.
La plebe entonces confusa,
tanto a Gregorio aclamaron,
que hazerle quisieron dueño
de aqueste Reyno, aprobando
que este solo merecia
de la Princesa la mano.
Al graue empeño se opuso
el Senado publicando,
que por ignorar su sangre,
no era capaz deste Estado.
Este es hijo de sus obras,
replicò el tumulto vago;
y como es ley deste Reyno,
que elegir pueda a su saluo

esposo, la sucessora
para sossegar los yandos.
Rosauro entonces preuino,
que entre tres Principes claros
que amantes la pretendian,
fuese tambien sorteado
Gregorio, y a quien la fortuna
feliz, de todos los quatro
dió el premio mercedo,
de esse seria su mano.
Cupo la suerte a Gregorio,
y con ella se ha casado.
Ellos salen a este sitio,
y veis aqui todo el caso.

Car. Aqui me retiro, Cielos,
guiada a mi intento el paso.

*Salen Rosauro, y Gregorio galan, de
las manos, Irene, Felipo, acom-
pañamiento, y Musicos.*

Mus. Gregorio, y Rosauro,
logren siglos largos,
de sus posesiones
felices aplausos:
de verdes laureles
el frondoso alago,
de sus triunfos sean
premios soberanos.

Fel. Cessad la musica, y todos
llegad a besar la mano
à sus Altezas.

Bar. No es nada,
de pepitoria es el plato,
y de Sabado.

Fel. Porque?

Bar. Todo es combite de manos.

Fel. Todos os llegad.

Gr. Fortuna, *Ap.*
para de tu rueda el paso.

Ros. Cuidado
no me atormentes

con la memoria de Carlos.
Bar. Llegar, y besar se dixo
 por ello, yá vãn llegando
 por sus turnos,
 agora se sigue Irene.
Ir. La envidia muque mis pasos. *ap.*
 que este se corone, y sea
 el Duque mas desdichado;
 yo harè que esta noche salga,
 y se vengue de su agrauio;
 pues para esta accion yo tengo
 mis parciales conuocados:
 quien soy verà el mundo; pero
 buelua el veneno à mis labios,
 hasta que se vierta el pecho.
Fel. Llegad vos tambien soldado.
Car. Si harè, mas no sè que miro
 en este joben gallardo,
 que aunque mi lugar ocupa,
 y sustituya mi Estado,
 me huelgo de que le goze:
 señor, à vn pobre soldado,
 desta dicha à vuestra Alteza
 dà el parabien; y vos claro
 luzero del Sol, que así, si,
 no, pues.
Ros. De que estais tan turbado?
Car. Todo mi valor me valga. *ap.*
 Señora, muy de ordinario
 suele turbarse vn ciêpejo,
 con la voz que de los labios
 se exhala; el mouerse en el
 lo que gobierna la mano:
 Como cristal limpio, y puro,
 gozeis priuilegios altos,
 llegando, pues, à mi boca,
 pudiera empañar sus rayos;
 y así este turbarme ha sido
 respeto de fiel vassallo,
 mi fidez lo acredita,
 pues sufi todo asustado
 la turbacion en mi aliento,

por no eclipsar vuestra mano;
Ros. Con ingenio se disculpa.
Gre. De donde sois buen soldado?
Car. Natural desta Corona.
Ros. De que lugar,
Car. De Damasco,
 finia cauteloso el pecho.
Gre. Y como os llamais?
Car. Gerardo.
Gre. Donde seruiistis?
Car. Señor
 al gran Agodofre bizarro,
 en la singular empresa
 de Gerusalem.
Ros. Mi hermano,
 (o triste memoria!) en estas
 guerras dizen que andauo
Car. Carlos
 de Antioquia.
Ros. Este era su nombre.
Car. Pues señora, ha sido engaño:
 verdades, que vn hombre loco
 echo esta voz temerario;
 diciendo, que èl era el mismo,
 y que por auer cortado
 vna flor de otro jardín,
 le auia sacado al campo
 la razon, y otros delirios
 desta calidad, estraños:
 Mas en lo que todos vieron
 que era loco, simple, y vario,
 es, que publicando errores
 no sentia auer errado.
Ros. Bien se conoce que ha sido
 disimulado mi agrauio,
 hasta en aquellas razones,
 mas Cielo! si es este Carlos;
 mas no, que si fuera èl mismo,
 porque auia de negarlo:
 pero si, que en su semblante
 descubre algunos amagos;
 ni lo creo, ni lo afirmo,
 pue

puede ser que sea engaño,
 que mi idea me concibe.
Gre. Dad Filipo a este soldado
 ducientos escudos.
Bst. De oro,
 solo porque se ha turbado
 se los dan, digo que ay dichas
 por turbarse, afe que es raro,
 y a muchos porque se turban
 los suelen molar a palos.
 A Dios Florilla, que voy
 a ver al pobre Lombardo,
 y al Duque, que los mas dias,
 me yale vn doblon de a quatro
 el llevarle a la prision
 nuevas de lo que ha pasado. *Vase*
Car. Señor la merced estimo.
Ros. Mirad tambien que os encargo
 Filipo.
Fil. Qué.
Ros. Que a questo hombre me hable
 mañana despacio;
 y aora hazed que despejen:
 dexadme discursos vanos. *ap*
Fil. Dexad sus Altezas solos.
 Despejad.
Car. Amor suframos,
 hasta vencer este abismo.
Ros. Amor a la empresa vamos, *Ap*
 que si la suerte me ayuda,
 espero triunfar de entrábo. *Vase*
Fil. Soldado, oid, esta noche
 esperadme junto al palo
 del retrete, que al instante
 os daré vuestro despacho;
 y aunque me tarde, esperad,
 q os tēgo q hablar despacio. *Vase*
Ros. Yo casada con él, Cielos!
Gre. Yo con Rosaura casado.
Ros. Si es verdad esto que miro.
Gre. Parece que estoy soñando.
Ros. No sé que secreto oculto.

Greg. No sé que respetto estraño.
Ros. Me impide al labio la voz.
Greg. Me estorua la voz al labio.
Ros. Pues este amor que le tengo.
Greg. Este amor que la confagro.
Ros. Procede de casto afecto.
Greg. Logra accidentes contrarios.
Ros. Razones son que no entiendo.
Greg. Secreiros son que no alcanço.
Ros. Señor.
Greg. Señora.
Ros. Que en fin
 Gregorio, por tus aplausos,
 mereces reynar conmigo.
Greg. Yo sin meritos me igualo
 a tu grandeza.
Ros. Sin ellos
 como pudieras.
Greg. Reparo,
 que qualquier hombre q se halla
 sobre vn monte leuantado,
 tan lexos del cielo asiste,
 como aquel que esta en el llano;
 que el mundo es vn pūto breue
 con el Cielo comparado,
 aunque del valle a la cumbre
 no ay diferencia ni passo;
 cielo es tu veloz, y assi
 vienen a estar en vn grado
 iguales al mereçete
 el feliz, y el desuichado.
Ros. Pues, señor, ya que este nōbre
 te diò tu valor bizarro,
 y te haze tan aplaudido
 el ingenio como el brazo,
 sabrás agora, mi ma!
 le diré, ui simulando, *Ap*
 pues por redimir mi afrenta
 vienes a sentir mi engaño.
 Sabrás, digo, que antes que
 me jurassen mis vasallos,
 por legitima heredera,

fir

voto hize de no casarme,
 hasta saber de mi hermano.
 Callélo, por no arriesgar
 el sosiego deste Estado,
 pues a casar me obliguè,
 y es a sus fueros contrario:
 mas supuesto que esto ha sido
 por termino limitado,
 y se ha de cumplir primero
 con el Cielo en tales casos;
 y tambien, porquè muy presto
 espero saber de Carlos,
 si es viuo, ò muerto, y por pùtos
 esta certidumbre aguardo,
 te pido, por gran fineza,
 que no estrañes mi recato,
 que no culpes mi retiro;
 y porque sè que en tu agrado,
 mi ruego ha de hallar finezas,
 como mi pesar descansa.
 Junto a este retrete mio,
 tengo preuenido vn quarto
 de secreto para ti,
 adonde estès apartado,
 desuerte, que para el mundo
 conmigo has de estar casado;
 pero para entre los dos
 las posesiones dilato,
 hasta que este voto cumpla,
 que muy presto llega el paço
 del, y de todas mis penas;
 porquè con este cuidado,
 cumplo, contigo, conmigo,
 con Dios, y con mis vassallos.

no es dueño de quanto valgo?
 Todo mi ser no la deuo?
 Cúmpla el voto, venga Carlos,
 y para que yo lo vea,
 le guarde el Cielo mil años.
 Venga en hora buena à dar
 vn buen dia à sus vassallos.
 Mandad, hazed vuestro gusto,
 que como vn humilde esclauo,
 siempre me hallareis rendido;
 que desde agora me allano
 a obedecer, que en el pecho
 no sè que razones hallo,
 que lo que me proponeis,
 con ser a mi amor contrario,
 sè que le està bien al alma,
 mas el secreto no alcanço.

Ros. Mucho estimo esta fineza.

Gre. A vuestro amor me consagro.

Ros. Siempre al vuestro me sujeto.

Entrad, q̃ esse es vuestro quarto,
 que yo al mio me retiro.

Gre. Guardaos el Cielo mil años.

Ros. Viuais los siglos eternos.

Gre. Para que en vuestros aplausos.

Ros. Para que en vuestras finezas.

Gre. Logre mi amor vuestros laços.

Ros. Tenga Siria eternos triunfos.

Gre. Vos los hareis duplicados.

Ros. Porquè en vos si èp̃ se conozca.

Gre. Porquè mi te en vuestros rayos.

Ros. Yo la dicha en mereceròs.

Gre. Yo la gloria de adoraros.

Vanse.

Salen el Duque, y Lombardo presos.

Dug. Quien sino yo, sufriera Astro y iolento,
 esta pena, este mal, este tormento:
 quien sino yo suspenso diera al labio,
 esta afrenta, esta injuria, y este agrauio.

Mu

Mas si miro à mi furia,
 ni es pena; ni es tormento, ni es injuria.
 Pena mayor contienen mis desvelos,
 preso, y desesperado
 en esta torre viuo, y despojado
 a mi enemigo veo
 con la que al lado fue de mi desseo.
 Ha cielos! quien pudiera
 vengarse de los dos; quien les beuiera
 la sangre, si es que alcanza
 aliuio el infeliz con la vengança..

Lom. Estas aduersidades
 à Irene solo deues mil piedadès.

Duq. De su belleza estoy fauorecido.

Lom. Y pagas sus finezas con oluido.

Duq. Confieso su fauor, mas no se inclina
 a su beldad mi amor..

Lom. Ella te adora.

Duq. Dexemos esto, y mira si es ya hora
 de que Roberto venga, con quien trato
 saber desta prision..

Lom. Eres ingrato;
 pero mira señor, que es graue empeño.
 arrojarte à tan barbaro despeño;
 quando de tantas guardas asistido
 viues en la prision..

Duq. Pierdo el sentido.

Lom. Pero tente, que en la angosta puerta,
 que jamàs en la torre he visto abierta,
 siento vna llave abrir.

Duq. Infeliz suerte!

Lom. Sin duda que vendrán à darnos muerte.

Duq. Ojalà, que con esse rigor fiero
 llegasse de mi vida el fin postrero:
 La nouedad extraño.

Lom. Santa Tecla, San Cosme.

Sale Irene por otra puerta, y vna llave en la mano.

Ire. El desengaño.

sabrè con mi osadia,
 que era vltraje en mi amor la cobardia.

Duq.

Duq. Pues Irene. *Ire.* Señor.
Duq. Quien te ha monido
 à semejante accion?
Ire. Verte ofendido;
 y querer mejorar con noble aliento
 tu fortuna infeliz, y mi tormento.
Duq. Estimo tu fineza.
Ire. Pues escucha.
Duq. Ya está de tu belleza
 pendiente mi atencion.
Ire. Vè respondiendo
 à lo que te preguntaré.
Duq. Ello pretendo.
Ire. Al que desta torre te libraré,
 tu pecho liberal que premio diera:
Duq. Su fineza por vñea esti mara;
 y todo el ser à su valor rindiera.
Ire. Puede en el mundo auer prenda mas cara
 que honrosa libertad, no es la primera.
Duq. La libertad es el mayor tesoro,
 no es buena la prision con grillos de oro.
Ire. Pues si a ti solo della te haze dueño
 vn pecho varonil que serlo alcança;
 sino tambien con facil desempeño
 pàsò seguro ofrece à tu vengança,
 con que podràs pagar tan alto empeno?
Duq. Al candido niuel de vna balança
 partiera mis laureles eminentes,
 porque vn ramo enlaçasse las dos frentes.
Ire. Y si además del logro prometido,
 por dueño te aclamasse venturoso
 este Reyno; y si causa huuiessè sido
 vna muger de colmo tan dichoso?
Duq. Doblaréle el indulto agradecido,
 coronando la accion con ser su esposo.
Ire. Que hasta tus contrarios des la muerte.
Duq. Solo en aquesto estriua aqui mi suerte.
Ire. Puesto que tus venganças se han logrado,
 mueran los dos a manos de tu pena;
 ella muera tambien, que a tu cuidado,
 menos rigor será, que verla agena:
 ella tres infortunios ha causado,

Gregorio à eterna carcel te condena:
 Si de tu agrauio al desempeño aspiras,
 sus pechos postre el fuego de tus iras.
 Toma exemplo en el mar, que embraecido,
 si el viento sus espumas alborota,
 dando con muda voz ronco bramido,
 combates de cristal el risco a çota.
 Aue que hurtado viò su dulce nido,
 ayando el roxo Abril de la garçora,
 gimiendo al valle baxa, al Cielo sube,
 à vn tiempo rayo, flecha, viento, y nube.
 Sea motiuo vn tronco à tu coraje,
 pues si cortando al suelo se desliça,
 condura quexa al eco del vltraje,
 de la salua el silencio tiranica,
 bruto a quien hiere el arco en el plumage,
 à la sed del furor la clencha rica,
 tu a quien ofenden mas; deues mas sabio
 borrar con los despeños el agrauio.
 Fiar puedes la accion de mis parciales,
 que preuenidos y à para la empresa
 ocupan de Palacio los vmbrales,
 seguros de su premio en la promesa:
 à todos la piedad hizo leales;
 ò el bien que à cada qual della interessa;
 ò la ambidia de ver que se corone.
 Gregorio, y que los moritos val doc:
 Esta puerra que abrió la industria mia,
 à su retrete sale, à cuya puerra
 le espera aquesta noche mi ofadia;
 y dandote a su quarto entrada abierta,
 mueran los dos en quanto à mi porfia,
 aclamando tu voz la empresa cierra,
 re fia, pues quien diga (mi amor riene)
 viua el Duque de Tiro, y viua Irene;
 la aclamacion entonces barajada,
 al ver muertos los dos, despreuenidos,
 siendo trueno mi voz; rayo tu espada,
 quedaràn a tus pies todos rendidos.
 La plebe à nouedades inclinada,
 dueños nos hà de hazer el clarecidos,
 deste Reyno, quedando en fin dichofo,

yo pidiendo, el cruz, y tu mi esposo.
Duq. Este partido aceto, y logro en vna
 empresa, todo el ser a la esperanza,
 que en la rueda voraz de la fortuna,
 el corte he de afilar, a mi vengança,
 y pues, que ya el espacio de la Luna,
 defarruga el cendal de su mudança,
 cuya baltarda luz falsea el broche
 del confuso ropaje de la noche:
 en mitad de su curso acelerado
 te iré a buscar, y lleuare conmigo
 a Roberto, el mejor confederado
 que tengo en Antioquia.

Ire. Tu ley, figo:
 pues los dos entraréis.

Duq. Quedo obligado.

Ire. Tuya he de ser.

Duq. Si aquesta acción consigo,

la dicha, y el valor de uos a tus ojos.

Ire. De rubraço, y mi amor serán despojos. *Vase*

Lom. Bien aya quien te parió. *Bar.* Y en fin te mueres?

Duq. Ten cuenta si entra Roberto. *Duq.* Viuo en prision.

Lom. Aqui le tendrás mas cierto. *Bar.* Que te ofende?

que vn reloj. *Duq.* La pasión!

Sale Bato.

Duq. Mas quien entró. *Bar.* Pues, passare a Anton Martin.

Lom. Bato, que es seña de açar. *Duq.* Y Gregorio?

Bato bien venido sea: *Bar.* Es vn menguado.

que ay Bato? *Duq.* Y Rosaura?

Bar. Otro, que tal.

Lo que Bato sea. *Duq.* Tu solo eres liberal,
 Hombre quiere que me dexar?

Duq. Ya no me vienes a ver, *Duq.* En fin muger,
 nadie a vn desdichado sigue. *Bar.* Y raymada.

Lom. Bato. *Duq.* Sin piedad.

Bar. Si este hombre prosigue, *Bar.* Y sin razon,

el juizio pienso perder. *Duq.* por dar a vno vn mogicon,

Duq. Tu por los gages y endrás, *Duq.* le dará vna bofetada.

Bar. No señor, para que es esto. *Duq.* Que con ella este casado

Duq. Toma dauiua de vn preso. *Duq.* Gregorio?

Bar. Gran palabra, y como estas? *Bar.* Y esta tambien preso,

Duq. Siento vna pasión. *Duq.* como tu.

Duq.

Duq. Pues como es esto?
Bar. No es lo mismo estar casado.
Duq. Todo lo allana el querer.
Bar. Calla, que no has advertido
 el mal que passa vn marido
 al remo de la muger.
 Si acaso es gorda; no entra
 sin peregilal tragalla;
 si es chica, nunca la halla;
 si es alta; siempre la encuentra;
 si es muy callada; es gran daño;
 si preguntona; cruel;
 si es zelosa; digalo el
 que la sufre todo el año;
 si patidera; es rigor;
 si esteril, nunca ay regalo;
 si come mucho; es muy malo
 si nada come; peor;
 si es rica; ha de obedecerla;
 si es pobre; ha de sustentarla;
 si es hermosa; ha de celarla;
 y si es fea; ha de tenerla.
 Y assi en la varia fortuna,
 que enseña el norte de amor;
 imagino que es mejor
 el casarse con ninguna.
Duq. Pues esto de la belleza
 dizes, satirico estas.
Lom. Bato.
Bar. No me dexarás
 hombre.
Lom. El Bato es linda pieza.
Duq. De las fiestas, relacion
 no me harás?
Bar. Con gran decoro?
Duq. He de pagartelo en oro.
Bar. Ya te lo quento en vellon;
 Primeramente adornaron
 las calles con bigarría;
 y de las calles fue el dia.
Duq. Porque?
Bar. Porque las colgaron.
 Vieras sus rejas doradas,
 ricamente guarnecidas;
 de damas muy bien venidas.
Duq. Como?
Bar. Estauan assomadas;
 Vieras a pie mil plácemes
 parecer; porque te assombres;
 a muchas mugeres hombres;
 a muchos hombres mugeres.
 Vieras tapadas al irse,
 passeando; desesgerarse
 la hermosa por destaparse,
 la fea por encubrirse.
 Y a questa que con desayfe
 mas fea el disfraz la hizo,
 vn sacre enamorado
 la seguia por el ayre.
 Vieras perlas, y diamantes,
 lacayos de oro bordados,
 como acemilas cargados,
 juegos, mascarás, dançantes,
 que mil astillas sin tacha
 se hazian a maravillas.
Lom. Como se hazian astillas?
Bar. Dançauan al son del hacha,
 y si todo me preguntás,
 toros huuo al vso.
Duq. Afec.
Lom. Toros al vso, porque?
Bar. Todos salieron con puntas.
Duq. Quenta me esto.
Bar. En los tabladós
 auia ázia los roperos
 Abulenses Caualleros.
Duq. Como?
Bar. Eran los Tostados.
 Vn bufon en la contienda
 salio a dar lançada fiero.
Duq. Tercò bien?
Bar. Como vn Barbero;
 pues salio con lança, y venda;
 por ver si al toro conoca
 el bufon al otro dia;

pro

Duq. Adónde?
Bar. En vn paxel de a doze.
 Esta es porque no te aflija
 la relación, sin tramoya,
 aquí paz, y después joya.
Duq. Pues toma aquesta fortija.
Bar. Bien ay a tu entendimiento;
 pero yo la merecí,
 pues sin tener lança aquí,
 me la he lleuado en el quento.
Duq. Lombardo, lleua contigo
 a Bató, y de aquí no salga;
 todo mi aliento me valga.
Lom. Vamos Bató.
Bar. Ya te sigo. *Vanse*
Duq. Nadie sin grande peligro
 consiguió fortuna grande,
 dicha que se funda en riesgo
 el despecho la haze facil.
 Roberto falta, y no tengo
 quien en la acción me acompañe;
 pero si Irene asegura
 el caso con sus parciales;
 no importa que vaya solo;
 pues disimulado el aspid
 de mi rencor, presta alientos
 al pecho, que infaciable,
 lo imposible facilita;
 por la ambición de vengarse;
 y la de vn Rey no que quisi
 mi dilación, que aunque manche
 la traición, nuevos diligios,
 las grandes prosperidades,
 barajandose los visos
 la dexan de otro semblante.
 Esta es la hora en que Irene
 me espera, y tiempo en que hablo
 el sueño, blando homicida
 en comun silencio yaze:
 Ya tardo que pereçoso
 mucuo los pasos, la llauo

quito, y cerraré por fuera:
 Ambición mia al examen,
 vengança mia a la empresa;
 y no te muestres mudable
 fortuna; pero que temo,
 rompamos dificultades,
 que es mejor morir de osado,
 que no viuir de cobarde.
Car. En esta parte Filipo,
 me dixo, que le esperasse,
 y que además, sin mi estoy!
 queria del espacio hablarme.
 Cielos, si me han conócido
 el negarlo es importante,
 hasta hazer esta experiencia
 en mi peligroso achaque;
 hasta vencerme a mi mismo;
 pues poniendo de mi parte
 la necesidad, la injuria,
 la desnudez, y el vltraje,
 con aquesto obligo al Cielo:
 locas memorias, dexadme,
 mucho tarda, y no lo siento,
 de diuertido en mis males. *Sale*
Duq. Pisando la obscura sombra,
 hasta aquí he llegado; y nadie
 me ha visto, que temeroso
 el rencor es al vengarse;
 del retrere esta es la puerta,
 que a la escasa luz que esparce
 aquel Lampion, que es de fuego
 reloj, que en roxo volante
 mucua a pausas, la diuiso;
 y allí vn hombre en sus vmbrales.
Car. De mi vn hombre se recata,
 y duda a mi pecho añade,
 porque si fuera Filipo
 llegara al instante a hablarme.
Duq. Puede ser que este hombre sea
 alguno de los parciales
 de Irene, y no me está bien
 apurarlo en este lance.

Mas

mas ya vna puerta han abierto.
Carl. Sospecha mía al examen.
*Abre la puerta, y quedase al paño,
 y todos se recatan.*
Iren. Duque. *Duq.* Irene.
Carl. Mas que escucho!
Iren. A buena ocasion llegaste:
 Mueran Gregorio, y Rosaura,
 porque este Reyno te aclame.
Carl. Traidores son vine el Cielo,
 que harè en empeño tan grande,
 para librar a los dos,
 que es justo hazer dello alarde;
 lo vno, porque es piedad,
 y lo otro, porque es mi sangre.
Iren. Entrad, pues, Duque.
Duq. Esso intentó.
Ire. Y vos Duque estais cobarde,
 si con el Duque venisteis.
Carl. Oy se logran mis piedades. *ap.*
*Entran por vna puerta, y salen
 por otra.*
Ire. Entrad tambien, y seguidme.
Carl. Ya os obedezco constante.
Ire. Pisad tan quedo, que el viento
 no os sienta la planta fácil,
 siendo complice el silencio
 de vuestras seguridades.
Car. Dichoso ha sido el engaño.
Duq. Sin duda para este lance,
 este hombre conduxo Irene.
Ire. Agora os mostrad constante;
 y advertid, que esta es la puerta
 a donde dormidos yacen:
 la aclamacion prevenida
 queda ya. *Vase.*
Duq. Irè a buscarte.
Carl. Oy venço el mayor empeño.
Duq. Cauallero, si a ayudarme
 venis, la espalda os encargo;

121
 oy fenezca a mi corage,
 quien solicita mi muerte.
Sacan las espadas, y riñen.
Carl. No es facil,
 pues yo sus vidas defendiendo.
Duq. Quien eres traidor, cobarde.
Carl. Quien tus intentos castiga.
Duq. Matarete. *Car.* He de matarte.
Dentro. Traicion, traicion.
Dentro. Ros. Flora, Irene,
 el poso.
Duq. Infelice lance.
*Salen por vna puerta Rosaura, desnuda
 en pollera, y por la otra Gregorio, con
 la espada desnuda, en jubon, con la la-
 mina pendiente de vna cinta, y Fi-
 lipo con vna hacha.*
Ire. Tened villanos, que es esto?
Carl. La vida he venido a darte.
Duq. Ay hombre mas infeliz.
Greg. Tu la vida?
Carl. No te espante,
 que me la deuas, supuesto
 que el que estàs viendo delante;
 a industria de mano alebe,
 que sus intentos aplaude,
 venia a darte la muerte.
 Yo siguiendo sus disfraces,
 antes de entrar con mi azero,
 defendi a aquellos umbrales.
 Esta lealtad me has deuido,
 mas no me admiro que estrañes;
 que el brazo de vn infeliz
 pudiese la vida darte.
Todos. Pues muera el traidor.
Greg. Tened. *Duq.* Yo.
Greg. Tampoco he de escucharte.
Duq. Advertte.
Greg. No ay que advertir,
 pues discurro en tu semblante

rus traiciones, y cautelas,
 y aquí en lugar de vengarme:
 quiero que te vayas libre;
 porque es castigo bastante,
 llamarte a voces traidor,
 que en quien tiene ilustre sangre,
 no es tanto mal morir, como
 oír que traidor le llamen.
 No quiero que diga el mundo,
 ni mormuren las edades,
 que estando en mi Reyno preso,
 te quite la vida, baste
 por muerte, el que reconozcas:
 en mí va desprecio constar te,
 de que tu rencor no temo,
 y que quiero que te escápes
 para boluer a vencerte,
 sin ventaja en qualquier parte;
 y bien parece que en esto,
 tengo asegurado el lance,
 pues quando a matarme vienes,
 la libertad vengo a darte.
Daq. O pesia à mi, que esto sufra.
Greg. Ha de mi guarda, facalde
 luego al punto de mi Reyno.
Daq. Yo me iré, pero constante
 he de estar en mis intentos,
 y a poco he de estimarte
 la libertad, pues por tí
 vias conmigo piedades. *Vase*
Greg. Vos Filipo recogeos;
 vos venid mañana à hablarme,
 porque os premie la fineza,
 que es a este Reyno importante
 que en mi seruicio quedeis.
Car. Penas, de vnavez matadme. *Vase*
Ros. Hablar este hōbre en mi herma-
 serle en algo semejante, (no,
 hallarse aquí a defenderme,
 tres cosas son tan notables,
 que la menor dellas, vanos
 pensamientos me combaten:

Vuestra Alteza le recoja.

*Rosaura le abraça; y le ve la
lamina.*

Greg. Primero los braços dadme.

Ros. Telligos son de mi amor.

Greg. El mío en ellos descanse.

Ros. Tened; que retrato es este?

Greg. No le veais.

Ros. He de mirarle.

Greg. Aduertid; que es contra vos.

Ros. No importa.

Greg. Terrible lance, *Ap.*
pudo auer mayor descuido.

Quitale la lamina.

Ros. Soltad.

Greg. Que haré, perdonadme.

Ros. Solo por esto he de verle.

Greg. Oy mi desdicha se sabe. *Ap.*

Ros. Fortuna, que es lo que miró;
apuraré estas verdades;

este no es ningún retrato,
sino dos renglones, que hazen
memoria de quien nacisteis.

Gre. Que esto mi olvido causale. *Ap.*

Ros. Y en fin sois vos este mismo?

Greg. El mismo soy, porque nadie
puede elegir sus principios.

Ros. La voz, el labio recate; *Ap.*

Cielos, aqueste es mi hijo,
sino mienten las señales,

que esta es la lamina misma
que labraron mis pesares:

Ay tu fessio mas extraño!

si lo digo, es infamarme;

si lo calló, añado vn riesgo

a mi decoro, y mi sangre;

que haré, valganme los Cielos!

Greg. Os suspendeis?

Ros. No os elpante,
 pues miro en vós;
Greg. Que mirais;
Ros. Vn affombro.
Greg. Aquel que nace,
 no es complice en el deliro
 de auer nacido.
Ros. Es constante:
 Ay hijo del alma mia, *Ap.*
 de todo he de deslumbrarle.
 Pues sabed, ya que en los dos
 este secreto se parte,
 que solamente en el nombre,
 es justo que el poso os llame,
 sin que la esperança vuestra
 a mas pretensiones paffe;
 porque el dudar si erais noble,
 hasta aquí pudo engañarme;
 en cada voz voy pensando, *Ap.*
 razon para los disfraces.
 Pero aora que conozco,
 que venis de baxa sangre,
 y de infeliz nacimiento,
 es fuerça que os desengañe,
 que no ha de lograrne esposa
 quien es de tan vil linage:
 Yo lo sè, si, y biẽ me consta, (*vas.*)
 pues conocí a vuestros padres.
Greg. ¿Escucho! si es sueño, apenas
 respiro, el aliento fragil,
 en tan terrible tormenta;
 solo aquí puedo dezir,
 que no he sabido sentir,
 pues me queda sentimiento,
 como vno, y como siento,
 si siento lo que he sentido.
 De sentir estoy corrido,
 pues si mi pena sintiera,
 quando de sentir muriera,
 aun no lo huiera sentido;
 no basta en tanto peligro
 hazer del valor alarde;

no bastò en montes de azero,
 ofrecer mi vida fragil;
 no han bastado mis hazañas;
 para desmentir lo infame
 de mi humilde nacimiento;
 para que vn infeliz haze
 maquina de sus alientos
 contra la fortuna, si antes
 sobre sus alas le sube,
 porque de mas alto baxe:
 Acaso fue eleccion mia
 nacer de tan vil linage,
 no; pues si culpa no tengo,
 es bien que sufra vn desayre.
 En que el merito a la dicha
 ofendió: si es inculpable,
 ha de pagar el valor
 el deliro de la sangre.
 Naturalmente el valor
 no adorna al que humilde nace;
 pues porque ha de valer meros
 vna virtud que vn ultrage?
 De la tierra el oro es hijo,
 como del Sol los quilates,
 por hijos del Sol se estiman;
 sin que la tierra los manche.
 Doy calo que sea culpa,
 nacer de infelice madre,
 han de enrrar los hechos nobles
 con la desdicha a la parte,
 y si es virtud el valor,
 y nacer culpa, es grauamen,
 que sobre pena al deliro,
 y premio al valor le falte:
 O ceguedad! ò costumbres!
 ò mundo! injusto te llamo
 el cuerdo pues sin razon
 castigas al inculpable,
 lo que es acaso, es injuria;
 luego si Rosaura sabe
 quien soy, es fuerça el hallar
 de continuo en su semblante,

vn desprecio, vn vituperio,
 en vez de vn cariño afable.
 Este es el triunfo, este el premio
 que dan las prosperidades.
 A espaldas del placer viuen
 desta suerte los pesares,
 pues fuera vanos adornos,
 y tu espada que me honraste;
 compañera en mis fortunas,
 pues desta afrenta, este vlt rage
 no puedes tomar vengança;
 pues quien me ofende no sabes,
 busca otro dueño dichoso,
 que del braço he de arrojarte;
 por no mirarme en tu espejo
 con tanta injuria, y desayre,
 pues tambien quando se arroja
 a beber el elefante,
 primero con los pies turba
 del arroyo los cristales,
 por no mirarse tan feo.
 Luego con mas razon haze
 esta acción mi sentimiento,
 pues es empeño mas graue;
 mas la fealdad de vna fuente,
 que deste bruto el semblante.
 No viua el mundo, quien viue
 sin honra, el Cielo se empañe,
 la luz del Sol no le vea,

nieguele el aliento el ayre,
 el oluido le sepulte,
 ninguna piedad le ampare;
 caigan sobre él las esferas,
 solo el pesar le acompañe,
 si es que el pesar en vn triste,
 es medio para que acabe.
 Montañas de Siria incultas,
 mas que los hombres afables,
 preuenid en vuestro centro,
 a vn infeliz hospedage,
 que del mundo derrotado,
 coçobra en los vracanes;
 vna borrasca engañosa,
 y otra vez buelue a buscarle
 en vuestra esperança, a donde
 trueque el remedio en achaque;
 y en escarmiento, el engaño;
 la soberuia, en vassallage;
 la adulacion, en desprecio;
 la altiueç, en humildades;
 en temores, la osadía;
 la eslimacion, en vlt rages;
 y en euidencia, la duda,
 para que de todas labre
 vn desengaño a vn espejo,
 a vna memoria vn examen;
 y porque mi vida sea
 exemplo de las edades.

JORNADA TERCERA.

Sale Bato de Hermitaño, muy gracioso.

Bat. Siempre que estoy cõtẽplando
 este traje en que me veo
 de Hermitaño, no lo creo,
 y pienso que eiroy sonando.
 Despues que en ellos desiertos
 con Gregorio siruo a Dios,
 viuo por quanto a los dos
 nos tiene el mundo por muertos;

pues de manera, el, y yo,
 trocados estamos ya,
 que no nos conocerá
 la madre que nos parió;
 mas yo como flaco he sido,
 y siempre mal inclinado,
 a sombra de lo barbado
 dissimulo lo raído.

Solo Gregorio en tan rara
 virtud crece, que es espanto:
 de voga arañcada es santo,
 que admira! quien tal pēlara!
 tanto los auxilios son
 que goza el santo bendito,
 que està lleno este distrito
 de pasmo, y admiracion:
 voces escucho en el viento
 del Cielo, que le regalan,
 y con prodigios señalan,
 lo que agrada a Dios su intento.
 Despoblado las Ciudades
 vienen por distintos modos,
 con èl a consultar todos
 sus dudas, y sus verdades;
 milagros haze a porfias
 este diuino yaron,
 y eleuado en oracion,
 se està sin comer dos dias;
 no fuera yo así, que a mas
 de ser malo, gloton soy,
 y en no mascando algo, estoy
 que me lleua Barrabàs.
 Señor, suba a vos mi llanto,
 dadme siempre que comer,
 que yo os prometo de ser
 sin vigilia vn grande santo;
 mas para hazer oracion:
 ya de la cueua ha salido,
 por si acaso me ha sentido,
 hermano Bato, chiron.

Sale Gregorio de Hermitaño.
 Greg. Señor, que poco he dexado
 en dexarme a mi por vos;
 pero que digo, mi Dios,
 si soy de vos el buscado:
 que si mi maldad no ofusca
 la verdad que miro aquí,
 quien por vos huye de sí,
 entonces mejor se busca,

Que estoy en mejor Palacio,
 esta soledad me auisa,
 que allà se muere de prisa,
 y aqui se viue de espacio.
 Allà en clausulas suaves
 oia libresacentos;
 aqui al compàs de los vientos
 me dan musica las aues.
 Aquellas con sus primores
 al sueño hazian la salva,
 y estas al reir del alua,
 sirven de despertadores.
 Allà el ropaje entallado
 me affigia de ceñido,
 y aqui siendo ancho el vestido,
 me viene mas ajustado.
 En ceremonias profanas,
 allà dudaua aplaudida
 el alma si era fingida,
 la voz de lisonjas vanas:
 Aqui la verdad me enseña,
 la fuente que se defata,
 y con claridad me trata,
 con ser hija de vna peña.
 Pues al retórico estuendo
 que haze sin doblez prolixa,
 por sus ondas, guija à guija,
 el coraçon le estoy viendo.
 En vez de piaros estraños,
 me dà ella palma alimentos;
 que para comun sustento,
 la saçonaron los años.
 Pues della logro asistido,
 para manjar su remanso,
 su sombra para descanso,
 sus hojas para el vestido.
 Libros leo aqui mejores,
 de ella florelta en la falda,
 donde en papel de esmeralda
 son rojas terras las flores.
 La vista en èl cuidadosa
 pongo, y en la primer plana

con fuego de oro, y grana,
me está enseñando la rosa.
encendida en color vano;
mas no es su incendio hermosura,
sino ardiente calentura,
para morir mas temprano.

Bat. Lo que vâ de ayer a oy,
se dixo por ti.

Greg. Que oî,
aquí estava hermano?

Bat. Si,
y alabando al cielo estoy.

Greg. Hizo penitencia?

Bat. Yo,
sino es vn capon guisado;
no he comido otro bocado.
Gre. Pues quien vn capon le diò
en este monte?

Bat. Vn barbado,
y guisado estava bueno.

Greg. Lo guisado le condeno.

Bat. Lo milmo es así que asado.

Greg. En el son estilos nuevos.

Bat. La carne me hizo caer.

Greg. Pues carne llegó a comer
hermano?

Bat. No sino gueuos.

Greg. Sus obras temple imperfectas,
y ponga con mil mancillas
por tierra entrambas rodillas.

Bat. Mejor fuera seruilleras.

Gre. Dios solo de vn alma absorta,
es buen manjar, y regalo.

Bat. Es verdad, pero no es malo
de quando en quando vna torta.

El Santo, elbado.

Gre. Para vencer mi passion,
dádme vuestro auxilio aquí.

Bat. Y para sustento a mi,
deparadme vn bodegon.

Gre. En vuestro amor asseguro,

pues cotorta, y causa el bien.

Bat. Es cierto, pero tambien
conforta vn tragnito puro.

Greg. Señor, mi eterna alegría
se muestra en vuestra grandeza.

Bat. Mientras el la licion reza,
quiero repasar la mia;
afseado por exelencia.

soy, y así pretendo terco;
limpiar este pie de puerco.

Greg. Que es lo que haze?

Bat. Penitencia.

Gre. Contra mi el braço detén;
pues solo porque te alabo
sabe quien amarre sabe.

Bat. Y a mi me sabe muy bien,
tierno está, tras el me voy;
para vna continua hambre;
grande cosa es lo siambre.

Gre. Que es esso?

Bat. Perdido soy.

Gre. Cierito que es hombre inhuma.

Bat. Soy Poeta, no lo vè? (no)

y en dandome alguno vn pie,
no me puedo ir a la mano.

Gre. Mire que me he de irritar,
comer quiere en la oracion?

Bat. Yo tengo por deuocion,
comer antes de rezar.

Greg. Sus sinrazones ingratas,
dan de quien es testimonio:
Quien se le ha dado?

Bat. El demonio,
que me tienta por las patas.

Gre. Vn niño es sin distincion,
y no tiene a Dios cariño.

Bat. Yo padre como soy niño,
por ello chupo el pecon.

Greg. Ay tan grande desatino;
mortifiquete.

Bat. Es en vano:

Yo padre soy buen Christiano,

mas que miro! este es Enrico, *ap.* *Greg.* El hermano, no entre, y vaya
a quien deui de mi infancia
la educacion, callar quiero,
Ha naturaleza humana
lo que obligas!

Enr. Varon santo,
tu cres a quien yo buscava:
Greg. Para que?
Enr. Para dezirte
vna verdad de importancia;
para todo aqueste Reyno,
y temiendo que por rara
de mi no ha de ser creida,
quisiera que acreditada
de tu voz se divulgasse,
porque con esto quedara
sin escrupulo mi pecho,
pues ya de mi edad cansada,
en el ymbrial de la muerte
espero la postrer ansia:
Has de saber.

Greg. No profigas,
entra en mi cueua, y descansa
primero, y despues podras
dezirme el caso, que el alma
interesada en tus penas,
quiere de espacio escucharlas:

Enr. Tu en mis penas?
Greg. No lo estrañes,
porque he deuido a tus canas
vna dicha.

Enr. En que se funda.
Greg. Solo en verte.
Enr. En verme para.
Gre. Si, que es dicha de los ojos.
Enr. Pues no me diras la causa.
Gre. Desahogare contigo
mis penas.

Enr. De toda el alma
te he de dar parte, que es fuerza,
que en esta affliction me valgas.

Bat. Vamos a oir estos quentos,

Greg. El hermano, no entre, y vaya
con la jumenta a pedir
la limosna acostumbrada,
por las vezinas Aldeas.

Bat. Luego le echarè la albarda;
embocose en la tronera:
benedicite, Deo gratias,
fuesse; aora bien, la jumenta
voy a preuenir, que Laura
me encargò cierta encomienda;
que de la villa le traiga.

Dent. Al siervo de Dios busquemos
para hazerle Patriarca
de toda Siria.

Bat. Que escucho!
Toda Siria conuocada
viene buscando a Gregorio;
mas quien me mete en andanças;
cada vno a su negocio:
Benedicite, Deo gratias. *Vase*

*Salen el Duque, Lombardo, y
quatro vandoleros.*

Duq. Ya que en lo mas intrincado
estamos desta montaña,
amigos, de mis intentos
quiero deziros la causa.

2. A tu obediencia resueltos
están los que te acompañan.

3. Y para este efecto todos,
tu resolucion aguardan.

Duq. Despues q̄ en aquestos montes
se sabe amigos por fama,
que habita vn varon insigne
en virtud heroica, y tanta,
a ver este gran prodigio
de santidad, conuocada
viene toda Siria, y viene
Roseura, y todas sus damas
a hazer Cielo estos desiertos,
y jardín esta campaña,
y aunque fuy su prisionero,

y con:

y contra mí siempre ayrada
 ha mostrado de desdiosa
 las sequedades de ingrata:
 la copia, que siempre, viua
 de su beldad guardò el alma
 al soplo de mis suspiros
 buelue a repetir la llama;
 buelue aquel pasado hechizo,
 aquel veneno; ò mal aya
 el que leuantò primero
 a tan vil deidad las alas,
 que solo en penas sossiega,
 en las glorias no descansa;
 en tormentas se assegura,
 y en tranquilidad naufraga;
 en fin yo vengo resuelto
 amigos. *Todos.* A que.
Duq. A robarla.

Assigure la violencia
 los logros a la esperança;
 y si harà, pues de mi gente
 tengo guardada la espalda.
 Defenderse es imposible,
 pues ya su esposo le falta,
 que vencido de vn delirio,
 precipitado en las aguas
 dicen que murió; vosotros
 discurriendo la campaña
 en el traje de vandidos,
 con valor a vn tiempo, y maña
 por mí hareis esta fineza,
 y vendandola la cara
 la entrareis en esse monte
 a donde mi fecos aguarda,
 para premiaros la accion,
 que yo por no arriesgarla,
 y por ser tan conocido,
 no voy con vosotros.

1. Basta.

Lomb. No basta, y si por robar
 a esta bellissima dama,
 robassemos a vna vieja;

que de niñas se disfracan
 porque las pesquen el bulto.
Duq. Es la distincion muy clara:
 como el Sol de las estrellas
 se diferencia su cara.

Yo la vi al passar aora
 por essa florida estancia,
 sin que me viera, y por señas
 vn monte de plumas blancas
 le guarnecia el sombrero.

Lomb. No es ocasion de pintarla.

1. La seña es tan conocida,
 que ninguno puede errarla.

Duq. Junto a este sitio me hã dicho
 que ha de descansar.

Lomb. No es mala
 la disposicion. *Duq.* Es fuerza
 hazer tiempo, y esperarla.

Sale Bat.

Bat. Io, burra, maldita seas,
 que assi te echas con la carga.
 Vna muger muy hermosa,
 y vna mula muy lozana
 son vnas dos malas bestias.

Lomb. Que figura tan estraña!
 otro demonio tenemos.

Bat. Berridfeme la mostaza,
 vandoleritos, Dios mio,
 oy me curran la vadana,
 y me quitan las alforjas,
 que en ellas ay cierta plata,
 y otras cosas, que mi honra
 peligra, si me las hallan.
 He de hazer que no los veo,
 y que al cielo se arrebatan
 mi espiritu por si acaso
 se mueren a piedad, gracias
 te doy, eterno, y glorioso
 señor por mercedes tantas.

Duq. Valgame el cielo, si es este
 el santo que el mundo aclama!

Bat. Santo, no soy tal, mas soy
 quien

quien de bonissima gana
 terompiera la cabeza.
Lomb. Sobre el ayre se levanta.
Bar. Milagros del mundo son.
Dug. Admirable virtud.
Bar. Rara. (puesto.
Lomb. Por quien en Cruz se aurá
Bar. Por ti, y por tus camaradas.
Lomb. Que estará pidiendo al cielo?
Bar. Que a todos os dè calambría.
Dug. El nõ nos ha visto.
Lomb. Es cierto.
Bar. Así vieras tu, y tu alma.
 1. Que querra el santo con esto.
Bar. Ser golondrina tomara
 por estar de aqui cien leguas.
Lomb. Es vn palmo.
Bar. El se me alaba.
Lomb. Metamosle vn alfiler.
Bar. Malo, el bueluc la cataca.
Lomb. Yo le he de picar.
Bar. Re malo.
Lomb. Con la punta desta daga.
Bar. Con la punta, hombre q̃ dizes.
Lomb. Yo voy llegando.
Bar. Ya escampa.
Lomb. Hele picado, yno bueluc.
Dug. Grãde triunfo este hõbre gana
Bar. Hume entrado la espadilla.
Lomb. Bueluo a picarle.
Bar. Mal ay a la pura que te parió.
Lomb. Que se escamonea, es maula.
Dug. Aquelste hõbre es embustero.
Bar. No soy sino santo.
Dug. Basta.
Bar. Viue Christo que soy santo.
Dug. Como boluió a la picada.
Bar. Porque soy blando de cutis,
 y es el punçon mas de marca.
Lomb. Como lo sintió tan presto.
Bar. El tormento es mi sustancia,
 y me bueluc el alma al cuerpo.

Dug. Eres tú el que estas montañas
 habitando peritente,
 tienes de gran santo fama?
Bar. No, que ay otro de la queba,
 yo soy santo de la tabla.
Lomb. He de quitarle la alforja.
Bar. Que alforja, ò que calabaza.
Lomb. Y esto?
Bar. Es bulto natural,
 que soy cargado de espaldas.
Vnos. Por aca. *Dentro.*
Otros. Ya te seguimos,
 y por estas peñas altas
 dad la buelta, hasta parar
 en aquella verde estancia.
Dug. Aquesta es Rosaura, amigos,
 entre aquellas toscas ramas
 os esconded.
Lomb. Muy bien dizes.
Todos. Verás la empresa lograda.
Dug. Premiarè vuestra lealtad.
Lomb. O que lindas cuchilladas.
Dug. Yo me retiro, advertid
 que es la de las plumas blancas.

Salen Filipo, Rosaura, acompañamien-
to de camino, y Carlos.
Fel. Corred todos, que a su Alteza
 se le ha caído el sombrero,
 y al que le coja primero
 he de premiar su fineza.
Ire. El mio puedes tomar,
 aunque plumas negras tiene.
Rosau. Si harè, que al viuo me viene
 su color con mi pesar.
Ire. El mio fuera mayor
 a no deuer a Gerardo
 aquel seguro resguardo
 de auer callado mi error.
Carl. Pues ya que el suyo tomaste
 que dispongas delte espero
 (en viuos incendios muero.) *Ros.*

Ros. Dalde a Irene.

Ire. En mi cibraste

las plumas de tu hermosura,
que si el viento las lleuò,
por tuyas me las boluìò
el ayre de mi ventura.

Fil. En esta estancia apacible
podrà festejar vuestra Alteza.
enquanto esse varon santo,
que ha de consolar tu pena
se descubre en este monte.

Ros. No hallo alibio a mis tristezas
pues como centro de todas
en mi coraçon se ospedan;
ay hijo del alma mia,
quien pensara, quien dixera;
que por afeer su sangre,
para disfraçar su afrenta
se ausentasse sin dexar
de su vida rastro, ò senda;
porque si quiera vn alibio
me concediesse su ausencia;
pero quando vn infeliz
con lo que imagina acierta;
a quien aurà que sucedido
tan delusada, tan nueva
deldicha, aïlombro tan raro,
a quien aurà suceda?

Y porque de todas suertes
cabal mi tormento sea,
ni deste hombre me asseguro;
ni de Carlos tengo nuevas
si le pregunto, si es èl,
luego frustra mi sospecha;
si lo dudo, èl se conforma,
y si lo afirmo, èl lo niega.
Mas pues la culpa he tenido,
justo es padecer la pena;
ojos, no enjugueis el llanto;
lagrimas abrid las puertas
del dolor, agua, y mas agua,
mas no tanta que me anega.

Car. Aqui es menester valor, *ap.*
pues de continuo mi ausencia,
y mis memorias la afligen;
allanto, segun las señas
me da su hermoso semblante,
que a vn tiẽpo me abraça, y y el;
pero tengo de sufrir,
que llore Rosaura bella
por mí, quando, mas que digo,
aquí de mi resistencia.
Pero que importa, direle
quien soy, pues solo con esta
noticia, el pesar la quito,
mas donde està mi promesa,
esto es, vencer me a mi mismo
coraçon cobarde alienta;
mas no puede, que esta llama
me arrebatã, ò quanto yerra
quien busca triunfo en el riesgo,
quien haze de la violencia
esfuerço para librarle
de lo que vno mismo intenta;
que mal remedio he buscado
en pensar que su presencia
puede templar mi pasión,
ò injusta naturaleza.

Ire. Suspende, Señora, el llanto.

Ros. Es sin remedio mi queza.

Fil. Mai se vence tu pasión.

Ros. Es sin igual la dolencia.

Car. Templa tu melancolia.

Ros. Ay Carlos! ay el polo! ay penas!

Car. Señora yo.

Ros. Que me dizes?

Car. Digo que yo, tente lengua: *ap.*
a peña mi, que ya està
para romper la cadena
dette silencio.

Ros. Profigue.

Car. Yo preguntarte quisiera
qual de tus melancolias
tiene en tu dolor mas fuerça,

n de tu esposo la ausencia.
Ros. Entrambas son tan iguales
 que vna sin otra no alienta,
 pues de fuerte eslabonadas
 están las dos en mi idea,
 que imaginando en el vno,
 del otro acordarme es fuerça;
 pero en fin la de mi hermano
 es la que mas me enagea,
 por ser la causa de todo.
Car. Esto ois, y calláis penas!
Ros. Pero tu tienes la culpa
 deste mal que me atormenta,
 pues con su imagen me afustas,
 con su sombra, con su idea,
 con su memoria me ofuscas,
 con su semejança afeas
 mis turbadas fantasías
 con su ilusion, con su idea
 me confundes, y acobardas,
 quitate de mi presencia,
 que desde agora te mando,
 que ni me asistas, ni veas,
 paces lo que dudo confirmas,
 y lo que sospecho, niegas.
Car. Ea coraçon constante. *Ap.*
 ya obedezco a vuestra Alteza.
Ros. Pero detente. *Car.* Ya espero.
Ros. O lo que vna pasión ciega.
Car. Que me mandais.
Ros. Que te vayas. (*Vase.*)
Car. Ei daros gusto es mi empresa.
Ros. Llamale Irene. *Ire.* Gerardo.
Car. Pues, señora, tan apriesa
 derogais vna palabra,
 cuidado, mucho te arriesgas. *Ap.*
Ros. Esto es querer solamente
 Gerardo hazer vna prueba,
 si eres tu quien imagino.
Car. Pues gran señora hazed quēta;
 pero que miro! *Ros.* Ay de mi!

y Carlos se lleva a Rosaura: y los van-
 deros prenden a Irene, y la
 vendan la cara.
Vand. Villanos, desta manera
 vengaremos nuestro agrauio.
Car. Oy Rosaura en tu defenla
 soy rayo que el Etna aborta,
 ponte a mis espaldas. *Ire.* Suelti
 traidor, cobarde.
Van. 2. Es en vano.
Ire. No ay cielos quiē me defiendan!
1. Vendemosla boca, y cara,
 porque dar voces no pueda.
Sale el Duque.
Lomb. Ya gran señor te entregamos
 assegurada tu empresa.
Duq. Seguid amigos su gente,
 porque imitada no buelua.
Todos. Ya señor te obedecemos.
Duq. Asunto de mis finezas,
 enigma de mis sentidos,
 Rosaura diuina, y bella,
 centro de mis esperanças,
 perdona, que a esta violencia
 me dictaron mis afectos,
 porque sin ti, justo fuera
 viuir penando quien ama
 tan soberana belleza,
 tan desusado prodigio,
Descubre la.
 descubre esas dos estrellas,
 para que logre, que miro!
Lomb. Dimos cō la historia en tierra:
Duq. Señora, y o. *Ire.* No disculpes
 tu ingratitud, no pretendas
 añadir a vn desengaño,
 multiplicar a vna ofensa
 mas agrauios, baste, baste,
 de tu traicion la cautela,
 de tu memoria el oluido,
 y de tu accion la euidencia.

Ha falso amante! ha tirano!
 esta ha sido la promessa,
 que hiziste de ser mi esposo,
 quando, ay ingrato! de aquella
 prision, te sacò mi industria,
 por no dezir mi fineza,
 que no merece este nombre,
 la que vilmente se emplea.
 Quando imaginando estaua,
 que amante, y fino boluieras
 viendo el riesgo en que quedaua
 mi vida, que fino fuera
 por la piedad de Gerardo
 que lo ha callado, era cierta
 mi muerte, aora te escucho
 a otra hermosura finezas.
 Tirano, viuen mis iras;
 mas no viuen, que estan muertas
 puesto que no me he vengado;
 con solo el incendio de ellas,
 que razon no he de escucharte;
 y viue el Cielo, si piensas,
 que en mi ha quedado ceniza,
 atomo, amago, apariencia
 de aficion, sin que mi enojo
 no lo apure, o lo reluelua,
 que miente tu labio infame,
 y el Sol, que luzes dispensa,
 adezirio con los rayos
 de su luz, tambien arintieran,
 porque en mi solo ha quedado
 vn rencor, vna violencia,
 vn arabia, vn sentimiento,

Salen en la cueua Enrico, y Gregorio.

Greg. Entan rudo, en tan aspero distrito,
 esta gruta que ves, es la que habito,
 donde el sueño me da en su estancia dura
 breue sepulcro, en breue sepoltura.

Enr. O que bien en tus años
 viuen tan conocidos de engaños.

Greg. Quien ay que no los goze,
 si nadie de su vida el fin conoce;

Enr. vn volcan, vna centella,
 para abrafarte, y vengarme
 de tu traicion, y mi ofenta. *Vase.*
Lomb. Vayale con mil demonios,
 pues vino a darnos culebra.
Duq. Ay mas infeliz suceso!
 que esto a vn hombre le suceda?
Lomb. De donde fueron las plumas
 pues se nos boluieron negras.
Duq. Los sombreros se trocaron
 sin duda, aurà quien tal crea?
Lomb. Viue Dios que la acertauas,
 si trocada la pidieras;
 y que emos de hazer aora?
Duq. Sollicitar con mas fuerza,
 robarla otra vez, pues viuo
 rabiando en mi propia pena.

Dentro.

Mueran, seguildos.

Duq. Que es esto?

Lomb. No lo ves, la gente nuestra,
 que sigue a la de Rosaura.

Duq. Ea amigos, todos mueran,
 ved que mi azero os anipara,
 no quede en el monte peña,
 gruta, risco, cueua, tronco,
 que no examine, no vea
 mi dolor, hasta en contrar
 aquella esfinge, esta fiera,
 que de mi no ha de librarse,
 aunque esconda su belleza
 el mar en su centro obscuro,
 ò en sus entrañas la tierra.

aunque n, ome mure,
 solo el Sol sabe quando nace, y muere.
Dentro. Todos aquí paremos,
 y la obediencia al gran varon le demos.
Sale Baro. Afuera; Padre albricias al momento.
Greg. Que es lo que dize hermano.
Bar. Lindo cuento, albricias digo.
Greg. Que es lo que le roma.
Bar. Que a pesar de la parca
 oy le elijen de Siria Patriarca,
 toda la Corte, ei pera
 para besarle el pie.

Enri. Nada le altera.

o gran varon, que humilde,
Greg. Que dize. *Bat.* Lo que digo;
Gre. Del varia.
Bat. Digo que si, y el caso fue, que vn día
 estando junto, el Clero, con cuidado
 para eligir Pastor, pronta en el viento
 se oyò vna voz, que dixo en claro acento:
 A Gregorio buscad en la espesura
 de los montes de Siria; su cabeça
 corone la diadema esclarecida,
 tan dignamente a su virtud deuida.

Gre. No serè yo, que el monte otros varones
 encubre de mas altas perfecciones.

Bat. Como no, si habita entre saluajes,
 y pues de su virtud dà testimonio,
 entren hermanos, que aqui està Gregorio.

Greg. Indigno soy, pero si el cielo quiere,
 su voluntad a todo se prefiere. *Dentro.*

1. Muera el que defendiere su belleza,

Sale Rosaura.

Ros. Huyendo de la barbara fiereza
 deste Duque inhumano,
 entre estas peñas me remonto en vano;
 pues siguiendo mi alcance,
 no ha podido esto:uar a queste lance
 Gerardo que en el monte inaccessible
 aun defenderse a si, serà imposible.
 A donde irè; pero cielos, ya miro
 en este obscuro, y lóbrego cetro,

a vn varon santo; ampare vuestra mano,
a vna muger que huye de vn tirano.

Rosaura soy amigos;
Príncela de Antioquia. *Greg.* Que he escuchado
Cielos calle mi voz, vuestro cuidado

podeis templar; señora, que segura
del riesgo estais, que el cielo vna ventura
os tiene aqui guardada. *Ros.* Que ventura.

Enri. El quedar defengañada
de vn yerro en que viuis.

Greg. El Cielo quiso,
que aqui logreis seguridad y auiso.

Ros. Ya le espero de vos. *Greg.* Enrique agora
Sale Carlos. me refiere aqui lo que Rosaura ignora.

Car. Despues que escapè la vida,
siguiendo voy las pisadas
de Rosaura, que sin duda
quedò perdida, ò robada.
Mas dichas; que es lo que veo!
alguna fortuna estraña
se esconde en tantos prodigios;
escucharè lo que hablan.

Sale el Duque.

Duq. Siguiendo esta fiera esquiua,
que de mis furias le escapa,
no sè que oculto motivo
àzia esta parte me llana
para ver, pero aqui estan
los que mi valor vltajan.
Mas valga el sagrado
de este hombre, q' acá en el alma
a tal respeto me obliga,
que me suspende las plantas,
escucharè lo que dizè. *Sale Irene.*

Ire. El estruendo de las armas
es el norte que me guia,
para buscar en la falda
deste monte; mas que miro!
aqui el silencio me valga.

Ros. Protigie amigo. *Enr.* Despues
que Calimiro, y Constançia
tus padres. *Car.* Y tambien míos.

Enr. Miraron que les faltaua
sucesion, y que este Reyno
con otros se incorporaua,
sintiendo que le heredase
el de Tiro, a quien tocava.
Fingió entonces Calimiro
estar su esposa preñada,
y con vn hijo, supuesto,
si bien de ilustre prosapia,
que fiò a mi diligencia,
a sus vasallos engaña,
que a tentos, leales, y finos
con aplausos y alabanças
le juraron vassallaje,
lleuados de la ignorancia,
que hasta aora no conocen.

Ros. Hijo supuesto, accion rara!
quien puede ser este. *Enr.* Carlos,
que de ventura tan alta
es heredero fingido,
sola tu beidad g. llarda,
es deste Reyno heredera.

Car. Mis temores a que aguardan.
Enr. Este papel lo acredita.

Greg. Segun ello no es heronina
Rosaura de Carlos. *Enr.* No.

Greg. Gran cieña.

Ros. Fortuna estraña.

Car.

Car. Pues, señora, yo soy Carlos,
confirmo esta esmeralda,
que recibí de tu mano,
quando de ausencia tan larga
comprendí el noble retiro,
de que no ignoras la causa.

Ros. Supuesto que en este engaño
toda esta Prouincia estaua,
y que a tu brazo he deuído
el ser, la vida, y la fama,
quiero que conmigo gozes
de mi Corona heredada
la mitad, dandote luego
la mano de esposa. *Gre.* Aguárda;
teneu, señora, pues vos
no loís con otro calada.

Ros. No amigo. *Greg.* Que dezís,
no es pública voz, y fama,
que os casateís con Gregorio.

Ros. Es verdad.

Greg. Pues porque él falta
sera razón que a otro dueño
deís la mano. *Ros.* Si.

Greg. Es contraria
al cielo aquella respuesta.

Ros. Pues porque le pais la causa,
Gregorio es hijo de entrambos.

Gre. Que dezís? *Ros.* Aquesto passa.

Car. Valgame el cielo! que escucho.

Duq. La admiracion me arrebatá.

Greg. Que de Carlos, y de vos
es hijo Gregorio.

Ire. Extraña maravilla!

Ros. Y lo confirma
vna lamina dorada,
que de mi mano escriui,
y en el pecho recatada
se la topè. *Car.* Raro asombro!

Enr. Testigo soy, que en la caxa
venia con el muchacho.

Ros. Mas lo que mas siente el alma,
es ver anegarme el llanto,

que no supe dezir nada
desta verdad a Gregorio;
que si con él se declara
mi amor, ni yo le perdiera;
ni él tampoco se alentara.

Greg. Suspended, señora, el llanto;
porque antes que de aquí salga
vuestra Alteza, he de hazer que
oy vea a su hijo.

Enr. Orara admiracion!

Dentro. Entre aquestas
peñas al santo busquemos.

Greg. Señor,
pues de magestad tan alta
soy incapaz, que harè
en accion tan desulada.

*Baxa vn Angel con vn vaculo de
Patriarca.*

Angel. Con esto el Cielo responde
a tu humildad soberana,
para que seas de Siria
dignissimo Patriarca,
que assi premia Dios a quien
su heroica virtud agrada. *Vase.*

Ros. Pues de enseñarme mi hijo
cumple agora la palabra.

Greg. Si harè, y para que todos
demos al cielo alabanzas
Carlos, señora, yo soy
vuestro hijo Gregorio.

Rosau. El alma
recibe eternos contentos.

Car. Vna y mil vezes me abraça.

Duq. Y yo viendo este prodigio
con que el Cielo desengaña,
a Irene le doy la mano.

Ire. Ya feliz mi amor se llama.

Bar. Y el Marido de su Madre,
aquí gran Senado acaba,
porque el gusto de seruiros
merezca el perdon en paga.

F I . N.

C O .

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AEBISCHER, Paul, *Le Mystère d'Adam (Ordo representationis Ade)*, Paris, Librairie Droz, 1964.
- AIGRAIN, René, «Les légendes hagiographiques: quelques définitions», en *L'hagiographie: ses sources, ses méthodes, son histoire*, Poitiers, Bloud & Gay, 1953, pp. 126-131.
- ALVAR, Manuel, «Las *Gesta Romanorum* y su presencia en España», *Libro de Apolonio, I: estudios*, Valencia, Castalia-Fundación Juan March, 1976, pp. 247-268.
- ALVAR, Manuel y Bernard POTTIER, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 2003.
- AMELINEAU, Émile, *Contes et romans de l'Égypte chrétienne*, Paris, Ernest Leroux, 1881, 2 vols.
- ANDRACHUK, Gregory Peter, «El auto sacramental y la herejía», *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 21-33.
- ANTONUCCI, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo», *Scriptura*, 6-7, 1991, pp. 51-56.
- , «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, vol. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 141-151.
- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle "Comedias de santos" di Lope de Vega*, Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1971.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «*Deus concionator*»: mundo predicado y retórica del «*exemplum*» en los Siglos de Oro, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989a.
- , *Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della comedia nueva*, Salamanca, Anaya, 1989b.

- , «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.
- , y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 2002, pp. 25-68.
- ARCHIBALD, Elisabeth, «Incest in medieval literature and society», *Forum for Modern Language Studies*, 25:1, 1989, pp. 1-15.
- , *Incest and the medieval imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2003.
- ARELLANO, Ignacio, «En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance “Hagamos cuenta con pago”», *Criticón*, 31, 1985, pp. 5-43.
- , «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- , «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina», en *La puesta en escena del teatro clásico*, coord. José María Ruano de la Haza, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 157-179.
- , *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- , *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid, Universidad de Navarra – Iberoamericana- Vervuert, 2007.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen, «La realidad del vestido en la España barroca», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, *Cuadernos de Teatro Clásico* 13-14, 2000, pp. 11-41.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- AUBRUN, Charles V., *La comedia española (1600/1680)*, Madrid, Taurus, 1981 (1ª ed.: Paris, P.U.F., 1966).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «El nacimiento de Amadís», en *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate, Valencia, The Dolphin Book, 1982, pp. 15-25.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1997 (1ª ed.: 1970).

- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, 1860), London, Tamesis Books, 1968, ed. facs.
- BARRIO, Maximiliano, Domingo RAMOS-LISSÓN y Luis SUÁREZ, *Diccionario de los papas y concilios*, dir. Javier Paredes, Barcelona, Ariel, 1998.
- BATAILLON, Marcel, «Explicación del “auto sacramental”» (trad. del artículo «Essai d'explication de l'auto sacramental», *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, pp. 193-212), en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.
- BAUM, Paul Franklin, «The Medieval legend of Judas Iscariot», *Publications of the Modern Language Association of America*, 31, 1916, pp. 481-632.
- La Biblia*, dirs. Santiago Guijarro y Miguel Salvador, traducción totalmente revisada con amplias notas e introducciones, edición aprobada por la Conferencia Episcopal Española, Madrid, La Casa de la Biblia, 1992.
- BIRGE VITZ, Evelyn, «Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les histoires des saints», *Poétique*, LXXII, 1987, pp. 387-402.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Gredos, 1983.
- BOECIO, *La Consolación de la Filosofía*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 1999.
- BOSWELL, John, *La misericordia ajena*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Muchnik Editores, 1999.
- BOUREAU, Alain, «Pour une théorie élargie de la légende religieuse médiévale», en *La légende. Anthropologie, histoire, littérature*, ed. Jean-Pierre Étienne, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1989, pp. 29-54.
- BRIQUET, Charles Moïse, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Leipzig, K. W. Hieremann, 1923.
- BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 1956, pp. 337-364.
- CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- CARDINI, Franco, «El guerrero y el caballero», en Jacques Le Goff *et al.*, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 83-120.
- CARRASCO, Raphaël, «Loin des enfers: littérature hagiographique et propagande dans l'Espagne classique (XVIe et XVIIe siècle)», en *Enfers et damnations dans le*

- monde hispanique et hispano-américain*, dirs. Jean-Paul Duviols y Annie Molinié-Bertrand, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 363-381.
- CASA, Frank Paul, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CAVE, Terence, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.
- , *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1999.
- CHALMETA, Pedro, *Invasión e Islamización. La sumisión de Hispania y la formación de al-Andalus*, Madrid, Mapfre, 1994.
- CHÊNERIE, Marie-Luce, «La tradition héroïque et les contes populaires. Aperçus sur les analogies», en *Le chevalier errant*, Genève, Librairie Droz, 1986, pp. 63-70.
- COMPARETTI, Domenico, *Edipo e la mitologia comparata*, Pisa, Tipografia Nistri, 1867.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Ed. facsímil con estudio preliminar e índices por José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
- CUARTERO SANCHO, M^a Pilar, ed., Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- CUEVA, Juan de la, *El infamador. Los siete infantes de Lara*, ed. José Sánchez Fontáns, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
- , *El infamador. Los siete infantes de Lara*, ed. José Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- DACIO, Juan, *Diccionario de los papas*, Barcelona, Destino, 1963.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- DELEHAYE, Hippolyte, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927, troisième édition revue.

- DELISLE, Léopold, «Note sur le manuscrit de Tours renfermant des drames liturgiques et des légendes pieuses en vers français», *Romania*, 2, 1863, pp. 91-95.
- Der Heiligen Leben und Leiden, ander genennt Das Passional, I: Winterteil*, ed. Severin Rüttgers, Leipzig, Inselverlag, 1913.
- DE VISSER-VAN TERWISGA, Marijke, «Oedipe, victime du destin, homme perversi, ou préfiguration divin?», en *Sexuelle Perversionen*, Brugge, Buschinger & Spiewok, 1994, pp. 57-69.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963, ed. facsímil.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», *Semiología del teatro*, eds. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970.
- DI SANTO, Elsa Leonor, «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso», *Segismundo*, XIV, 1-6, 1980, pp. 217-231.
- DIXON, Victor, «The Uses of Polymetry: an Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en *Editing the Comedia*, eds. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, Michigan, University of Michigan, 1985, pp. 104-125.
- DORANGE, A. *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de Tours*, Tours, Bibliothèque de Tours, 1875.
- ELSTEIN, Yoav, «The Gregorius legend: its christian versions and its metamorphosis in the hassidic tale», *Fabula*, 27: 3/4, 1986, pp. 195-215.
- ESCUADERO BAZTÁN, Lara, ed., Tirso de Molina, “*El mayor desengaño*” y “*Quien no cae no se levanta*” (*dos comedias hagiográficas*), Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- FALIU-LACOURT, Christiane, «Sacrificios y redención en el teatro áureo», *Criticón*, 23, 1983, pp. 49-61.
- FANT, Carl, ed., *Légende de Saint Grégoire, rédaction du XIVE siècle*, Upsala, R. Almqvist et J. Wiksell, 1886.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICA), ed. digital, Kassel, Reichemberger, 2008.

- FEUILLET, Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- FIRDOUSI, Abou'lkasim, *Le livre des Rois*, ed. y trad. M. Jules Mohl, Paris, Jean Maisonneuve, 1976, 7 vols.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, «¿Auto sacramental o comedia devota?», en *Historia y crítica de la literatura española, 3. Siglos de Oro: Barroco*, dir. Francisco Rico, coord. de este tomo Bruce Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 248-254.
- FOULCHÉ DELBOSC, R., ed., «La légende de Judas Iscariote», *Review Hispanique*, 36, 1916, pp. 135-149.
- FOX, Robin, *Sistemas de parentesco y matrimonio*, Madrid, Alianza, 1985.
- FRILLEY, Georges, *La Perse littéraire*, Paris, Louis-Michaud, 1950.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, Madrid, Anaya, 1968, 2ª ed. revisada y ampliada de *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, 1962.
- , «El teatro valenciano y la formación de la comedia nueva», en *Historia y crítica de la literatura española, 3. Siglos de Oro: Barroco*, dir. Francisco Rico, coord. de este tomo Bruce Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 234-238.
- GARASA, Delfín L., *Santos en escena (estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico», *Draco: revista de literatura española*, 3-4, 1991-92, pp. 191-204.
- , «Hagiografía popular y comedia de santos», en *La comedia de magia y de santos*, eds. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 71-82.
- GESCHIERE, L., «Pour une édition de la vie du pape Grégoire (légende du pape Grégoire) en ancien français», en *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas, organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Revista de Filología Española, 1968, 2 vols., vol. II, pp. 747-764.
- Gesta Romanorum: cum applicationibus moralitatis ac myticis de virtutibus et vitijs: vna cum pluribus exemplis quibuscunq[ue] concionatoribus perq[uam] necessariis ac longe vtilissimis*, Lugo, [Mathiam Bonhomme], 1539.

- Gesta Romanorum cum applicationibus moralitatis ac mysticis*, Strasbourg, Grüniger, 1488 (B.N.E., Incunables 2081).
- Gesta Romanorum: "exempla" europeos del siglo XIV*, introd. y notas de Ventura de la Torre Rodríguez, trad. de Jacinto Lozano Escribano, Madrid, Akal, 2004.
- GILLET, Joseph E. «Traces of the Judas-legend in Spain», *Revue Hispanique*, 148, 1925, pp. 316-341.
- GLOTZ, Gustave, *L'ordalie dans la Grèce primitive*, Paris, A. Fontemoing, 1904.
- GRACIA, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- GUARINO, Augusto, «Contro natura? Motivi dell'incesto in alcuni autori del Cinquecento Spagnolo», en *Scrittori "contro" modelli in discussione nelle letterature iberiche: atti del Convegno di Roma, 15-16 marzo 1995*, ed. Associazione Ispanisti Italiani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, vol. I, pp. 53-63.
- GUERREAU-JALABERT, Anita, «Les structures de parenté dans l'Europe médiévale», *Annales ESC*, 36.6, 1981, pp. 1028-1049.
- , «Grégoire ou le double inceste. Le rôle de la parenté comme enjeu (XII^e-XIX^e [sic] s.)», en *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, Toulouse, Service des Publications UTM, 1987, pp. 21-38.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La leyenda de Judas y sus variantes», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coords. José Romera Castillo, Ana Freire López y Antonio Lorente Medina, Madrid, UNED, 1993, pp. 805-819.
- HERLEM-PREY, Brigitte, «L'archétype de la *Vie du pape Saint Grégoire*», *Romania*, 108, 1987, pp. 461-483.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E (Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*, *Criticón*, 23, 1983, pp. 89-109.
- , «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3, 1991, pp. 429-451.
- , «El control de la fantasía: usos catequísticos en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz», en *Criticón*, 66-67, 1996a, pp. 135-145.
- , «Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo», en *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español)*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996b, pp. 7-25.

- , *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- , «Historia, fantasía, catequesis. Los recursos del auto sacramental calderoniano *La devoción de la misa*», en *Calderón, entre veras y burlas: Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, eds. J. T. Bravo Vega y F. Domínguez Matito, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 35-52.
- HUERTA CALVO, Javier, «Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI», en *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, pp. 303-316.
- JESÚS, Teresa de, *Las moradas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- JONES, Martin D. W., *La contrarreforma: religión y sociedad en la Europa moderna*, Madrid, Akal, 2003.
- KEEN, Maurice, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986.
- KELLY, J., *The Oxford dictionary of popes*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- KENISTON, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
- KONAN, Jean, «Predestination et libre arbitre dans les “autos” et “comedias de santos” de Tirso de Molina», *Annales de l'Université d'Abidjan, Serie D*, IX, 1976, pp. 267-282.
- KRAPPE, Alexander Haggerty, «Über die Sagen von der Geschwisterehe im Mittelalter», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 167, 1935, pp. 162-169.
- , «La légende de saint Grégoire», *Le moyen âge*, VII, 1936, pp. 161-177.
- KRAUSE, Gerd, *Die Handschrift von Cambrai der altfranzösischen “Vie de Saint Gregoire”*, Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1932.
- KROES, H. W. J. , «Die Gregorlegende», *Neophilologus*, 38, 1954, pp. 169-175.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981 (9ª ed.).
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983.
- , *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.

- Légende de Saint Grégoire*, rédaction du X^{IV}e siècle, ed. Carl Fant, Upsala, R. Almqvist et J. Wiksell, 1886.
- «La légende en prose de Saint Grégoire», ed. Paul Meyer, *Romania*, 33, 1904, pp. 42-46.
- La leggenda di Vergogna*, ed. de Elisabetta Benucci, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- LEÓN, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.
- LEVILLAIN, Philippe, dir., *Dictionnaire historique de la papauté*, Paris, Fayard, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires y Barcelona, Paidós, 1981.
- LIDZBARSKY, Mark, «Seine Vater war sein Onkel und seine Mutter seine Dante», en *Geschichten und Lieder aus den neu-aramäischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Weimar, Emil Felber, 1896, pp. 56-64.
- LIHANI, John, «La técnica de recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVI», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 303-311.
- LITTRÉ, Émile, «Légende sur le pape Grégoire le Grand», en É. Littré, *Histoire de la langue française*, Paris, Didier, 1863, vol. II, pp. 170-269.
- LÓPEZ SERRANO, M. «Ex libris de la Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios*, XIII, 1976, pp. 39-44.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, «El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval», en *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, tomo I, pp. 161-165.
- Lucistela*, Madrid, Real Biblioteca, ms. II-460, ff. 98r-109v.
- LUZARCHE, Victor, ed., *Vie du pape Grégoire le Grand, légende française publiée pour la première fois*, Tours, Victor Luzarche, 1857.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Austral, 1997.
- MADROÑAL, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, *Cuadernos de Teatro Clásico* 13-14, 2000, pp. 229-301.

- MANERO SOROLLA, Pilar, «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVIII, 1992, pp. 5-71.
- MANN, Thomas, *El elegido*, trad. Anna Rossell, Barcelona, Edhasa, 2002 (fecha de 1ª ed. en alemán: 1951).
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962.
- MARTINS, Mário, «Édipo e a lenda de Judas», *Estudos de cultura medieval*, Braga, Edições Magnificat, 1972, pp. 17-23.
- , «O Mito de Édipo na Idade Media portuguesa», *Euphrosyne*, VII, 1975-76, pp. 73-101.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *El marido de su madre*, en *Primera parte de las comedias de...*, Madrid, Julián de Paredes, 1658, ff. 108r-128v.
- , *El marido de su madre, San Gregorio*, Madrid, Antonio Sanz, 1731.
- , *El marido de su madre, San Gregorio*, Madrid, Antonio Sanz, 1744.
- , *El marido de su madre*, Barcelona, Carlos Saper, 1770.
- , *El marido de su madre, San Gregorio*, Salamanca, Santa Cruz, s. a.
- , *El marido de su madre*, en *Comedias escogidas de Don Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828-1833, 3 vols.
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964.
- MEHL, Jean-Michel, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au XVI^e siècles, version abrégée d'une thèse d'État d'Histoire soutenue en octobre 1988*, Paris, Fayard, 1990.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Cncilio de Trentk», en *Teatro religioso en la España del siglo XVI. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004)*, eds. Mercedes de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 49-67.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Santander, Aldus, 1943, 4 vols.
- , *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en *Obras completas*, Santander, Aldus, 1949, vols. XXIX-XXXIV.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, 19ª edición, 1ª ed. 1904.

- MERIMÉE, Henri, *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Valencia, Aguilar, 2004 (1ª ed.: Toulouse, 1913).
- MEYER, Paul, ed., «La légende en prose de Saint Grégoire», *Romania*, 33, 1904, pp. 42-46.
- MICCOLI, Giovanni, «Los monjes», en Jacques Le Goff *et al.*, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 45-81.
- MICHAEL, Ian, y José AHIJADO, «La Casa del Sol: la biblioteca del conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806», en *El Libro Antiguo Español, III: El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, eds. María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 185-200.
- MIEHLE, Wilhelm, *Das Verhältnis der Handschriften des Altfranzösischen Gregorius*, Halle (Saale), Wittenberg, 1886.
- Las mil y una noches*, ed. René R. Khawam, Barcelona, Edhasa, 2007.
- MOHL, M. Jules, «Prefacio», *Le livre des Rois*, Paris, Jean Maisonneuve, 1976, 7 vols., vol. I, pp. III-LXXXVII.
- MORLEY, S. Griswold, «Strophes in the spanish drama before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, pp. 505-531.
- y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 (1ª ed. 1940).
- MORENO BERNAL, Jesús, «La morfología de los futuros románicos. Las formas con metátesis», *Revista de Filología Románica*, 21, 2004, pp. 121-169.
- MORÓN ESPINOSA, Antonio César, *La dramaturgia cuántica: teoría y práctica*, Granada, Dauro, 2009.
- MÜLLER, E., «Die Sage von Uppalavannâ», *Archiv für Religionswissenschaft*, III, 1900, pp. 217-246.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, «La estirpe diabólica: los siete descendientes de Satán», en *Las máscaras de Satán. Representaciones del mal en la literatura española, del Cid a*

- la Celestina*, tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Carlos Alvar y presentada en la Universidad de Alcalá de Henares en 2007, pp. 179-221.
- OHLY, Friedrich, *The damned and the elect: guilt in Western culture*, trad. Linda Archibald, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- OJEDA CALVO, María del Valle (ed.), *El hijo de la cuna de Sevilla: comedia inédita de finales del siglo XVI*, Sevilla-Kassel, Universidad de Sevilla-Edition Reichenberger, 1996.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, coord. Manuel V. Diago Moncholí, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986a, pp. 9-41.
- , «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatros y prácticas escénicas II: La comedia*, dir. Joan Oleza; coord. Josep Lluís Canet, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986b, pp. 251-308 (originariamente publicado en 1981).
- , «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- , «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226.
- PEDRAZA, Felipe B., *Lope de Vega esencial*, Madrid, Taurus, 1990.
- PLATÓN, *Cratilo o del lenguaje*, trad. Atilano Domínguez, Madrid, Trotta, 2002.
- PROPP, Vladimir, *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.
- RABKIN, Eric, *Fantastic in literature*, New Jersey, Princeton University Presss, 1976.
- RAGLAN, Lord (Fitzroy Richard Somerset, cuarto Barón Raglan), *Le tabou de l'inceste: étude anthropologique*, trad. L. Rambert, Paris, Payot, 1935.
- , «The hero of tradition», en *The study of folklore*, ed. Alan Dundes, Berkeley, Englewood Cliffs, 1965, pp. 142-157. Reimpresión de *Folklore*, 45, 1934, pp. 212-231, con nota preliminar de Alan Dundes.
- , *The hero: a study in tradition, myth and drama*, New York, Dover Publications, 2003 (originalmente publicado: London, Methuen & Co., 1936).

- RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981 (1ª ed.: 1909).
- , *Il tema dell' incesto nella poesia e nella leggenda: fondamenti psicologici della creazione poetica*, trad. al italiano Francesco Marchioro, Varese, Sugarco Edizioni, 1989 (1ª ed.: 1912).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, 22ª ed.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (ed.), *Las siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos*, tomo II (Partida segunda y tercera), Madrid, Imprenta Real, 1807.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, tomo I, vol. 2: Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- REDFORD, Donald B. «The literary motif of the exposed child», *Numen*, 14, 1967, pp. 209-228.
- REGALES, Antonio, ed., Hartmann Von Aue, *Gregorio, el pobre pecador*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- REIDER, Norman, «Medieval Oedipal legends about Judas», *Psychoanalytic Quarterly*, 29, 1960, pp. 515-527.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro prelopesco», en *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, coord. de este tomo Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 540-552.
- , «Sobre acotaciones en el *Códice de Autos Viejos*», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 19 y 11 de mayo de 1989*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 13-35.
- , «Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII», en *La comedia: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre 1991-Junio 1992*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 257-270.
- , «El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B2476 de la Biblioteca de *The Hispanic Society of America*», en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 253-276.

- , «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 82-114.
- , «El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*», *Cuadernos de Historia Moderna* (Universidad Complutense de Madrid), 23 (“Monográfico” V), 1999, pp. 17-46.
- , «El *Códice de Autos Viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», en *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003a, pp. 389-430.
- , «*Vida y martirio de Santa Bárbara*, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», en “*Estaba el jardín en flor...*” *Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87, 88, 89 (número monográfico), 2003b, pp. 745-764.
- , «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», en *Teatro religioso en la España del siglo XVI. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004)*, ed. Mercedes de los Reyes Peña y Marc Vitse, *Criticón*, 94-95, 2005a, pp. 9-32.
- , «Un eslabón más en la cadena conducente a la figura del donaire: el criado Licio en *El tutor* de Juan de la Cueva», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005b, pp. 77-107.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, Piedad BOLAÑOS DONOSO, Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL, María del Valle OJEDA CALVO, José Antonio RAYNAUD MONTERO, Antonio SERRANO AGULLÓ y Rafael TORÁN MARÍN, *Cuadernos de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.
- , *Cuadernos de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2006.
- REYRE, Dominique, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes, suivi d'une analyse structurale et linguistique*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980.

- , «Estudio onomástico», en Jean-Marc Pelorson, *El desafío del “Persiles”, seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre*, Toulouse, Anejos de *Criticón*, 2003, pp. 95-127.
- RISCO, Antonio, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.
- RODRÍGUEZ-SAINTIER, Teresa, *Les farsas religieuses de Diego Sánchez de Badajoz. Théâtre et propagande dans la première moitié du XVI^e siècle*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, el 5 de enero de 2001.
- Romancero*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- ROMERA CASTILLO, José, ed., Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, Madrid, Cátedra, 1986, 2^a ed.
- ROQUES, Mario, «Sur deux particularités métriques de la *Vie de Saint Grégoire* en ancien français», *Romania*, 48-1, 1922, pp. 41-61.
- , «Notes pour l’édition de la *Vie de Saint Grégoire* en ancien français», *Romania*, 77, 1956, pp. 1-25.
- , ed., «Fragment de manuscrit de la *Vie de Saint Grégoire* en ancien français», *Romania*, 78, 1957, pp. 100-104.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1998.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia y crítica de la literatura española, 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, dir. Francisco Rico, coord. de este tomo Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 131-140.
- y John ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUH, Kurt, *Hofische Epik des Mittelalters, I: Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue*, Berlin, E. Schmidt, 1967.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000, 10^a ed.
- SABA, Agustín, *Historia de los papas. Tomo primero: desde San Pedro a Celestino V*, Barcelona, Labor, 1948.
- SAINTYVES, Pierre, *Les saints, successeurs des dieux*, Paris, Émile Nourry, 1907.

- SAMARAN, Ch. y R. MARICHAL, *Catalogue des manuscrits en écriture latine I*, Paris, CNRS, 1959.
- SANTIAGO OTERO, Horacio, «La cátedra y el púlpito frente a frente: Pedro Abelardo y san Bernardo», *Cuadernos de investigación histórica*, 8, 1984, pp. 277-289.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1995.
- SERRALTA, Frédéric, «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», *Criticón*, 34, 1986, pp. 159-174.
- , «En torno a una sinéresis poético-teatral», *Criticón*, 96, 2006, pp. 183-186.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY (con la colaboración de Charles DAVIS), *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1986.
- «*Sir Degaré*», ed. Anne Laskaya y Eve Salisbury, en *The middle english breton lays*, Kalamazoo (Michigan), Medieval Institute Publications, 1995.
- «*Sir Eglamour of Artois*», ed. por Harriet Hudson, en *Four middle english romances*, Kalamazoo (Michigan), Medieval Institute Publications, 1996.
- SIRERA, Josep Lluís, «Las “comedias de santos” en los autores valencianos. Notas para su estudio», en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis Books en colaboración con la Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 187-228.
- , «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 55-76.
- , «Un teatro para una nueva religiosidad: la *Historia de santa Orosia* y los orígenes de la comedia de santos», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 305-317.
- , «La comedia de santos española: un puente entre el teatro medieval y el del barroco», en *XXIV Convegno Internazionale: Martiri e Santi in Scena. Anagni 7-*

- 10 Settembre 2000, eds. M. Chiabó y F. Daglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2001, pp. 179-206.
- SÓFOCLES, *Tragedias. Tomo I: Edipo rey; Edipo en Colono*, trad. Eduardo Errandonea, Madrid, CSIC, 1984, 2ª ed.
- SOL, Hendrik Bastiaan, ed., *La vie du pape Saint Grégoire: huit versions françaises médiévales de la légende du bon pêcheur*, Amsterdam, Rodopi, 1977.
- SPARNAAY, Hendrik, *Hartmann von Aue: Studien zu einer Biographie*, Halle, Saale, 1933.
- La suite du roman de Merlin*, trad. Stéphane Marcotte, Paris, Champion, 2006.
- TELGER, Gerta, *Die altfranzösische Gregoriuslegende, nach der Londoner Handschrift*, Münster, Roman Seminar, 1933.
- TIMONEDA, Joan, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986, 2ª ed.
- , *El Patrañuelo*, ed. Mª Pilar Cuartero Sancho, Madrid, Espasa, 1990.
- TORRE RODRÍGUEZ, Ventura de la, «Introducción», *Gesta Romanorum: "exempla" europeos del siglo XIV*, Madrid, Akal, 2004, pp. 5-68.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- , «Matos Fragoso», en *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1215-1218.
- VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, introd. de Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1984.
- VALDIVIELSO, José de, *El Peregrino*, en *Teatro completo*, ed. Ricardo Arias y Robert V. Piluso, Madrid, Isla, 1975-1981, 2 vols., I, pp. 387-425.
- VAN DER LEE, A., «De mirabili divina dispensatione et ortu Gregorii Pape. Einige Bemerkungen zur Gregoriussage», *Neophilologus*, 53, 1969a, pp. 30-47, 120-137, 251-256.
- , «Zur Tradition der Gregoriussage», *Levende Talen*, 261, 1969b, pp. 576-586.
- VAN GENNEP, Arnold, *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla, 1982. Ed. facsímil de Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, Ruiz Herianos Sucesores, 1914.

- VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD (con la colaboración de Charles DAVIS), *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books en colaboración con la Comunidad de Madrid, 1989.
- VAUCHEZ, André, «El santo», en Jacques Le Goff *et al.*, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 323-358.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas, en *Significado y doctrina del 'Arte nuevo'*, Madrid, Sociedad Española General de Librería, 1976.
- , *El remedio en la desdicha*, ed. Francisco López Estrada y M. T. López García-Berdoy, Barcelona, PPU, 1991.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- VIAN, Ana, «El Diálogo de las transformaciones: hallazgo y descripción del manuscrito», *Criticón*, 1985, pp. 143-152.
- VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.
- La vie du pape Saint Grégoire: huit versions françaises médiévales de la légende du bon pêcheur*, ed. Hendrik Bastiaan Sol, Amsterdam, Rodopi, 1977.
- VITSE, Marc, «Notas sobre la tragedia áurea», en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E (Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*, *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-26.
- , *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990 (1^a ed. 1988).
- , «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano (AITENSO), Ciudad Juárez (México), 5-8 de Marzo de 1997*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- , «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en *Historia del teatro español, I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 717-755.

- , «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
- VON AUE, Hartmann, *Gregorio, el pobre pecador*, ed. bilingüe de Antonio Regales, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- VON LÜBECK, Arnold, *Gesta Gregorii peccatoris ad penitentiam conversi et ad papatum promoti*, ed. de Johannes Schilling, Göttingen, Universität von Göttingen, 1980-81.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, trad. del latín por José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 2 vols.
- WARDROPPER, Bruce W. «La comedia española del Siglo de Oro» en Elder Olson, «Teoría de la comedia» y Bruce W. Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- , «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E (Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*, *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-240.
- WEBER DE KURLAT, Frida, ed., Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, Madrid, Castalia, 1975.
- WILLSON, H. B. , «Hartmann's *Gregorius* and the parable of the Good Samaritan», *Modern Language Review*, 54, 1959, pp. 194-203.